محمد حسن عسکری کے تنقیدی تصورات

اور

دیگر قدیم و جدید تنقیدی رویوں کا تقابلی جائزہ

مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی

مقالہ نگار: عبدالعزیز (عزیز ابن الحسن)

لیکچرر، شعبہ اردو

گورنمنٹ گورڈن کالج، راولپنڈی

نگران

ڈاکٹر تحسین فراقی

وزیٹنگ پروفیسر، شعبہ اردو

دانشکدہ زبان ہای خارجی

دانشگاہ تہران

انتساب

روبینہ عزیز

کے نام

شاخ پر پھول تری یاد دلانے آیا

فہرست ابواب

ابتدائی باتیں

(بنام خداوند بخشندہ و مہرباں)

محمد حسن عسکری پر اس کام کو میں کسی معذرت اور فخر کے بغیر پیش کر رہا ہوں۔ اس مسودے کی تحریر و تسوید پر یوں تو تین ساڑھے تین برس صرف ہوئے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ کام ۹۳-۱۹۹۲ء میں اس وقت شروع ہوا جب میں نے اول اول اپنے محترم کرم فرماؤں جناب سہیل احمد خان اور تحسین فراقی کے سامنے الگ الگ موقعے پر اس خواہش کا اظہار کیا کہ میں اپنے پی ایچ ڈی کے تھیسس کے لیے عسکری کا کوئی پہلو۔۔۔ مثلاً تصورِ روایت ۔۔۔ رکھنا چاہتا ہوں۔ عسکری کی سرگرمیوں کی وسعت اور گہرائی کا ادراک رکھنے کے حوالے سے اُس وقت یہ دونوں اساتذہ اورینٹل کالج کے ممتاز ناموں میں سے تھے اور میرے کرم فرما بھی۔ فراقی صاحب نے تو ازرہِ حوصلہ افزائی میری فوراً تائید کی مگر سہیل صاحب نے موضوع کی اہمیت اور پھیلاؤ مگر میری کم مائیگی کے پیشِ نظر صرف اتنا کہا کہ "ایک طرح سے ہم نے یہ موضوع اب تک سنبھال کر رکھا ہوا تھا"۔ گویا انہوں نے اگر میری تائید نہ کی تو انکار بھی نہ کیا تھا، لیکن ان کا تردد واضح تھا اور میں اس کی وجہ سمجھتا تھا۔ عسکری پر پی ایچ ڈی کی سطح کا کام کرنے کا خیال اپنے دماغ میں لانے کا حق یقیناً اس شخص کو ہونا چاہیے تھا جو اردو کے ساتھ ساتھ انگریزی و بقدرِ ضرورت فرانسیسی ادب و تنقید کی کم از کم مبادیات سے آگاہ ہوتا۔ جبکہ ادھر یہ حال تھا کہ سوائے شوقِ مطالعہ اور عسکری سے بے پناہ رغبت کے ہر طرح سے تہی دامنی تھی۔

اسی اثنا میں میرا تبادلہ لاہور سے راولپنڈی ہو گیا، اور کئی برس بیت گئے۔ اب جناب سہیل احمد خان صدرِ شعبہ تھے۔ میں نے خط کے ذریعے ایک بار پھر اپنے ارادے کا اظہار کیا تو انہوں نے میرے موضوع کے عنوان میں تبدیلی کرتے ہوئے اسے یوں کر دیا کہ "محمد حسن عسکری کے تنقیدی تصورات اور جدید اردو تنقید پر اس کے اثرات"۔ ہر چند کہ موضوع کا پھیلاؤ میری حدِ استطاعت سے باہر تھا، لیکن میں نے اس کو غنیمت سمجھتے ہوئے موضوع کی منظوری کیلئے درخواست ڈال دی۔ ایک آدھ سال پھر بیت گیا۔ سہیل صاحب جاپان چلے گئے اور محترم رفیع الدین ہاشمی صدرِ شعبہ ہو گئے۔ انہوں نے آتے ہی پرانے رکے ہوئے کام نپٹانا شروع کیے تو میری درخواست بھی برآمد ہوئی۔ انہوں نے اس پر کارروائی کرتے ہوئے مجھے اپنا خاکہ اور کتابیات مرتب کر کے پیش کرنے کا حکم دیا۔ اب محترم تحسین فراقی میرے نگرانِ مقالہ تھے۔ خاکہ پیش کرنے اور اس کی منظوری تک اس کا عنوان بدل گیا اور وہ حتمی عنوان طے ہوا جس کے تحت اب یہ مقالہ پیش کیا جا رہا ہے۔

عسکری سے میری دلچسپی کا عرصہ کم و بیش بیس سال پر محیط ہے۔ ۱۹۸۳ء میں جب میں گورنمنٹ کالج آف ٹیکنالوجی، حیدر آباد میں الیکٹریکل انجینئرنگ کا طالب علم تھا، تب سے ان کی تحریریں کسی نہ کسی طرح میرے زیرِ مطالعہ ہیں۔ یہ محض اتفاق تھا کہ میں عسکری سے واقف ہوا تو دور کے اس آخری سرے کے ذریعے جو ان کے ہاں "روایت" کے عنوان سے زیرِ بحث تھا۔ اگر میں شروع میں عسکری کے افسانے یا جھلکیاں پڑھ لیتا تو شاید عسکری سے بھاگ ہی پڑتا۔ لیکن ایک "روایتی" ذہن کے لیے شاید یہی چارہ مناسب تھا۔ لیکن جب میں نے "روایت" سے "جھلکیاں" اور "جھلکیاں" سے ان کے افسانے تک کا بار بار سفر کیا تو مجھے ایک ہی خطِ تدریج کا سامنا رہا۔ انسان کے ذہن میں اپنے سفر کے مختلف حصوں میں جو الجھیاں، تضادات، کشمکش اور ٹکراؤ ہوتے ہیں اور ان کے ساتھ وہ جس طرح کسی متعین رخ پر چلتا ہوا آخر ایک منزل کو پا لیتا ہے، بالکل اسی طرح عسکری کا تنقیدی سفر بھی مجھے ایک بڑے ناول کے پھیلاؤ اور نشیب فراز والی کہانی کی طرح کبھی ہچکولے کھاتا اور کبھی واضح لکیر کھینچتا ایک خاص مقام تک پہنچتا نظر آتا ہے۔ جس طرح ان کی آخری منزل کی دریافتیں اہم ہیں اسی طرح ان کا رختِ سفر بھی اپنی جگہ مہتم بالشان ہے۔ عسکری آخر میں جس منزل پر پہنچے اس کے نشان ان کی ابتدائی تحریروں میں موجود تھے۔ لیکن ابتدا ہی سے انہوں نے ادب کو جس روحانی کاوش سے پڑھنے کی بنا ڈالی اور جس کی کوئی مثال بھی ہماری تنقیدی تاریخ میں موجود نہیں، اس کا انجام سوائے اس کے کچھ اور ہو بھی نہیں سکتا تھا جو عسکری نے کر دکھایا۔ لہٰذا عسکری کے دورِ آخر کی واردات کی تفہیم ان کی ادبی و تنقیدی تفتیشات سے گزرے بغیر ممکن نہیں۔ مجھے ان سب باتوں کا احساس تو پہلے بھی تھا مگر یہ سب کچھ جس طرح مقالہ لکھنے کے دوران مجھے پر روشن ہوا وہ پہلے نہ

تھا۔

عسکری کے ذہنی سفر کے نقوش اور منزل مراد کی دریافت، یعنی ان کے تصورِ روایت کا مفصل حال میں نے اپنی بساط کے مطابق اس مقالے میں بیان کیا ہے، لیکن اپنے بنیادی ذہنی رجحان کے مطابق میں یہ کام تصورِ روایت کو مرکز بنا کر کرنا چاہتا تھا۔ کیونکہ ان کی تنقیدی جہت کا یہ وہ پہلو ہے جو عسکری کے ناقدین کی طرف سے اشارہ کی گئی کمزوریوں کے باوجود اتنا اہم ہے کہ انہیں علامہ اقبال کے بعد ہماری اب تک کی تاریخ کا واحد "مفکر" بھی بنا دیتا ہے، جس میں انہوں نے مشرق و مغرب کے طرزِ احساس میں اتر کر کچھ بنیادی سوالات سے بحث کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس طرح اقبال کی Reconstruction میں آمدہ بعض مسائل کے جوابات کی نسبت ان کے سوالات اہم ہیں اسی طرح تصورِ روایت میں عسکری کے جوابات سے کہیں زیادہ وہ سوالات اہم ہیں جو انہوں نے مشرقی و مغربی ادب کے بنیادی امتیازات کے تعین میں قائم کیے ہیں: مشرقی تہذیب، مغربی تہذیب سے کیونکر مختلف ہے؟ اسلامی تہذیب موجودہ مغربی تہذیب، اس کی فکر اور اس کی ایجادات کے ساتھ کیا معاملہ کرے، اس کا دم چھلا بن کر رہے یا اپنی کوئی علیحدہ شناخت قائم رکھے؟ مغربی علوم و فلسفہ .. سے استفادہ کرتے ہوئے اس کا معیارِ انتخاب کیا ہو؟ کیا دیگر مشرقی تہذیبوں کا شعور اس کا پشت پناہ ہے، یا اس کا دشمن؟ یہ شناخت قائم کیونکر ہو گی اور مغرب کی سیکولر فکری یلغار کے مقابلے میں یہ باقی کیونکر رہ سکتی ہے؟ لیکن اپنے مقالے کے عنوان کے تقاضے کے تحت میں نے ان مباحث کو عسکری کے تمام تنقیدی کام کے ذیل میں رکھا ہے اور اس پورے منظرنامے کو اردو کے قدیم اور جدید تنقیدی تصورات کے تناظر میں بیان کیا ہے تاکہ عسکری کی اہمیت کا صحیح اندازہ اردو کے تہذیبی، ادبی اور تنقیدی حوالے میں ہو سکے اور پڑھنے والے کو بھی معلوم ہو کہ ادب کو ایک باطنی واردات بنا کر پڑھنے سے ماورائے ادب جانے کے راستے بھی نکلتے ہیں کیونکہ ادب بذاتِ خود بھی انہی ماورائے ادب اقالیم سے اثر پذیر ہوتا ہے۔

برصغیر پاک و ہند کی تاریخ میں پاکستان کا قیام جس تہذیبی روح کو مجسم کرنے کی ایک کوشش تھی پاکستان میں عسکری کی تنقیدی سرگرمیاں انہی اقدار و تصورات کو ادب میں منتقل کر کے عصری طرزِ حیات اور مسائل کے شعور کو اس ادب کا لازمی جز دیکھنا چاہتی تھیں۔ پاکستانی کلچر اور پاکستانی ادب کی بحثیں اس کے سوا کچھ نہیں۔ اس زمانے میں ہمارے ہاں دو ادبی تصورات کارفرما تھے: ترقی پسند نظریۂ ادب اور جدیدیت۔ عسکری کا تصورِ ادب ان دونوں انتہاؤں سے الگ ہو کر جس طرح فعال اور سرگرم رہا، وہ بڑی تحریکوں اور رجحانوں کے درمیان ایک فردِ واحد کی انتھک جدوجہد اور رجحان سازی کی انوکھی مثال تھا۔ پاکستان میں عسکری کی کوئی سیاسی پشت پناہی نہیں تھی۔ وہ اگر حکمران طاقت کی مخالف انتہا پر نہیں تھے تو اس کے ہم نواؤں میں بھی کبھی نہیں رہے، بلکہ پہلے ترقی پسندوں کے سلسلے میں اور پھر امریکی اور سرمایہ دارانہ مفادات کو تحفظ دینے کی وجہ سے ان کا عمومی رخ مسلم لیگی و مارشل لائی پالیسیوں کے نقاد کا ہی رہا ہے۔ لیکن اس کے باوجود میں پورے یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ پاکستان کی مذہبی، تہذیبی، قومی اور ادبی روح اپنی صدیوں پرانی شناخت کے لیے اگر کبھی کسی کو اپنے تنقیدی اظہار کا نمائندہ قرار دے گی تو وہ عسکری ہی ہوں گے۔ ان امور کی بنا پر عسکری میرے لیے ایک مستقل دلچسپی کا شعبہ ہیں۔

اس مقالے کی تحریر کے دوران میں مختلف نشیب و فراز سے گزرا ہوں۔ جدید تنقید کے بارے میں مواد تو کسی نہ کسی صورت میں مجھے میسر تھا مگر کلاسیکی شعریات اور قدما کے تنقیدی تصورات کے بارے میں اس موضوع پر بہت سی کتابیں دستیاب ہونے کے باوجود اس نقطۂ نظر سے ہم آہنگ مواد کی تلاش میں مجھے قدرے دشواری ہوئی جو عسکری کے اس طویل اقتباس میں منعکس ہے، جسے میں نے پہلے باب کے شروع میں درج کیا ہے۔ ایسے میں شمس الرحمٰن فاروقی میرے کام آئے، جنہیں کسی تھیسس کو بیان کرنے کے دوران چھوٹی سے چھوٹی جزئیات کو بھی نظر انداز نہ کرنے میں ید طولیٰ حاصل ہے اور جنہوں نے عسکری کے معروف اصول کہ 'ہر تہذیب کو اپنے معیارات اور اسالیبِ بیان خود متعین کرنے کا حق حاصل ہے' کو بنیاد بنا کر کلاسیکی شعریات کی ایک بڑی حد تک مکمل عمارت کھڑی کر دی ہے۔ لہٰذا مقالے کے ابتدائی حصے میں پہلے باب کی دونوں فصلوں میں ان کی تحریروں اور اسی اپروچ کو آگے بڑھانے والی ایک کتاب Nets of Awareness- Urdu Poetry and Its Critics از فرانسس پریچٹ سے خاص استفادہ کیا گیا ہے۔

مقالے کے باقی ابواب میں میرے پیشِ نظر بنیادی طور پر عسکری اور ان پر لکھنے والوں کی تحریریں رہی ہیں۔ ان تحریروں سے اخذ ہونے والے تصورات کو میں نے ایک بنیادی نقطۂ نظر کے تحت ایک لڑی میں پرونے کی کوشش کی ہے، تاکہ چند عنوانات کے ذیل میں عسکری کی تمام تنقیدی سرگرمیوں کو کسی مرکزی نکتے کے تحت لایا جا سکے۔ اس حوالے سے سب سے پہلے ایک سوانحی باب (باب ۲) ہے، جس میں عسکری کے جسمانی سوانح کے ساتھ ساتھ ان کے ذہنی سفر کی مکمل داستان ان کی اپنی کتابوں، خطوط اور ان کے بارے میں لکھی گئی دیگر تحریروں

کی روشنی میں تاریخی ترتیب سے اس طرح تیار کی گئی ہے، جو اپنی جگہ مکمل بھی ہے اور مقالے کے باقی ابواب کے لیے ایک حوالہ جاتی پس منظر فراہم کرتی ہے۔ تیسرے باب سے چھٹے باب تک میں فکشن، آرٹ، تخلیقی عمل؛ اردو شاعری نظری و عملی تنقید؛ زبان، نثر، اسالیب بیان، کلچر کے مباحث؛ اور جدیدیت وروایت کے بارے میں عسکری کے تصورات کا مفصل مطالعہ کیا گیا ہے۔ ساتویں باب میں جدید اردو تنقید کے چند اہم رجحانات و مسائل کے تناظر میں عسکری کے نقطۂ نظر کا جائزہ لیا گیا ہے۔ آٹھویں باب میں عسکری کے تنقیدی منہاج اور ان کے نثری اسلوب پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کے بعد "حاصل بحث" کے تحت ایک خاتمہ کلام ہے جس میں قدیم وجدید تصورات کے پس منظر میں مقالے کے ابواب میں آمدہ عسکری کے تنقیدی تصورات کی نوعیت اور جدید اردو تنقید میں ان کی اہمیت متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اپنی اس کوشش میں مجھے کہاں تک کامیابی ہوئی، اس کا فیصلہ تو پڑھنے والے ہی کریں گے لیکن میں چند ایسے بنیادی امور کی طرف توجہ مبذول کروانا چاہوں گا جو بطور خاص میرے پیش نظر تھے:

۱۔ اردو کے کلاسیکی تصورات کا تعین اور ان حالات وشخصیات کے خیالات کا جائزہ جن کی بدولت یہ تصورات بے اعتبار ہوتے چلے گئے۔

۲۔ مقالے کے ابواب میں آمدہ عنوانات کے تحت عسکری کے بنیادی تصورات کا تفصیلی خاکہ مہیا کرنا اور ممکنہ حد تک ان کی مختلف ادوار کی تحریروں سے اس خاکے پر استشہاد کرنا، یا کم از کم اس کے حوالہ جات مہیا کرنا۔

۳۔ کسی ایک مسئلے پر مختلف ادوار میں اگر عسکری کی آرا میں تبدیلی آئی تو اس کی طرف اشارہ کر کے تبدیلی کی نوعیت متعین کرنا۔ میرے خیال میں بعد کے ادوار میں ان کے چند خیالات میں جو تبدیلی آئی بھی ہے تو اس کے آثار ان کی ابتدائی تحریروں میں اکثر کہیں نہ کہیں مل جاتے ہیں۔

۴۔ مختلف مسائل میں عسکری کی ترجیحات وانتخاب کے پس منظر میں ان کے شخصی مزاج ومیلان کا تعین کرنا۔

۵۔ جدیدیت اور روایت کی بحث میں سب سے پہلے جدیدیت کے مختلف مفاہیم اس کے فکری سیاق وسباق کی روشنی میں طے کرنا، ان حدود وقیود کا تعین، جن میں اس کے بارے میں عسکری کا ردعمل طے ہو سکے۔ اردو کے تنقیدی مباحث میں روایت کا تعین، اور پھر آخر میں اس اصطلاحی مفہوم اور سیاق وسباق کی وضاحت جس میں عسکری نے اسے استعمال کیا اور اسی کے ذیل میں مغربی فکر کی اس مرکزی رو کا جائزہ جو عسکری کے خیال میں جدید دنیا کی فکری گمراہی کا سبب ہے۔

۶۔ اس امر کا جائزہ لینا کہ عسکری کی معاصر ادبی صورت حال کیا تھی، اس کے مختلف رجحانات ومسائل میں عسکری کا فعال حصہ کتنا تھا، وہ مسائل وسوالات کیا تھے جو عسکری کے بعد اردو تنقید میں زیر بحث آئے اور ان کے بارے میں عسکری کی تحریروں میں ہمیں کیا پیش بینی ملتی ہے۔

۷۔ عسکری کے وہ خاص ادبی وتہذیبی سروکار کیا تھے جنھیں ان کے زمانے کی مخصوص ادبی سیاست کی وجہ سے غلط سمجھا گیا اور پاکستان کی تہذیبی تاریخ میں ان کی اہمیت کیا تھی۔

۸۔ عسکری کے اس نظریۂ ادب کا تعین کرنا جو ترقی پسندی کے تصور ادب (بطور آلۂ انقلاب)، اور جدیدیت پرستی کے جمالیاتی معیارات کی سربلندی کے نعرے کے درمیان ایک الگ شان کا حامل تھا۔

۹۔ عسکری کے تنقیدی منہاج اور نثری اسلوب کی انفرادیت کا تعین۔

۱۰۔ قدیم اور جدید تنقیدی تصورات کے تناظر میں عسکری کے تنقیدی طریق کار کی اہمیت اور ان اسباب کا تعین جن کی وجہ سے وہ اپنے انتقال کے اتنے عرصے بعد بھی اردو تنقید میں بے معنی رغیر متعلق نہیں کیے جا سکے۔

یہ نکات مقالے میں کہیں واضح عنوانات کے تحت اور کہیں بین السطور ضرور میرے پیش نظر رہے ہیں۔ اس مقالے کے مطالعے کے دوران عسکری کے بارے میں وہ شے تلاش کرنے کے ساتھ ساتھ، جسے اجاگر کرنا میرا مطمح نظر نہیں تھا، ان امور پر بھی ضرور توجہ دینی چاہیے۔

عسکری سے اپنے پورے عرصہ شغف اور اس مقالے کی تحریر کے دوران مجھے بے شمار کرم فرماؤں اور دوستوں کی بزرگانہ شفقت، برادرانہ تعاون، بے تکلف دلداری اور دلنواز محبت سے واسطہ رہا ہے۔ جب میں نے یہ کام شروع کیا تو اسلام آباد میں مکرمی محمد حسن عسکری کے دیرینہ دوست ڈاکٹر آفتاب احمد کی اشیر باد سے اس مہم کا آغاز کیا۔ ان کے ساتھ عسکری کی زندگی اور ادبی تصورات پر کافی طویل نشست رہی۔ لیکن نہ معلوم کس طرح ان کے ذہن سے یہ ملاقات محو ہو گئی۔ بعد میں انھیں شب خون میں چھپنے والی ایک چھوٹی سی خبر، جو شمس الرحمن فاروقی نے لگا دی تھی، کے ذریعے میری اس سرگرمی کی اطلاع ہوئی تو محترم حسن عسکری اور میرے دوست بلال سہیل سے

مسلسل اس بارے میں پوچھتے رہے اور مجھ سے "ملاقات" کے خواہاں رہے۔ میں اس قدر افزائی پر ان کا ممنون ہوں۔

محبی جمال پانی پتی اور مشفقی جناب مشفق خواجہ کے الطاف و اکرام کو یاد کر کے دل خون ہو جاتا ہے۔ جمال پانی پتی سے میں نے جب بھی اس سلسلے میں کوئی مدد چاہی انہوں نے طول طویل خطوں کے ذریعے میری اعانت کی اور کتابوں اور فوٹو کاپیوں کے بھاری بنڈل بھیج بھیج کر میرا بوجھ ہلکا کیا۔ کراچی میں ان سے جب بھی ملاقات ہوئی انہوں نے اپنے سارے معمولات ترک کر کے خود کو میرے حوالے کر دیا۔ ان کے احسانات مجھ پر ایسا بوجھ ہیں جنہیں میں کبھی نہ اتار سکوں گا۔ اسی طرح محترم مشفق خواجہ، جنھوں نے آخری ملاقات پر اپنی شدید علالت کے باوجود گھنٹوں مجھے اپنے کتب خانے سے استفادے کا موقع دیا اور عسکری سے متعلق چند نایاب معلومات، تحریریں اور کچھ خطوط اپنے ذخیرہ خاص سے فوٹو کاپی کرا کے عنایت کیے۔ ان کے وہ الفاظ مجھے بھلائے نہیں بھولتے جو کراچی پہنچ کر ان سے ملاقات کے لیے فون کرنے پر انہوں نے میرے سابقہ خط کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہے تھے: "مجھ سے مل کر اب آپ کو خوشی نہیں ہوگی، میں اب پہلے جیسا نہیں رہا" ! اور واقعی اب ان سے مل کر میں حیران رہ گیا تھا۔ میں نے انہیں لاٹھی کے سہارے چلتے دیکھنے کا کبھی خواب میں بھی نہیں سوچا تھا مگر خواجہ لاٹھی ٹیکتے ہوئے اٹھتے، کسی ڈبے کی گرد جھاڑتے ہوئے کہتے "اس میں عسکری کے بارے میں بہت کچھ ہے" مگر پھر سانس پھول جاتا تو وہ بیٹھ رہتے۔ اس خواجہ مشفق کی عنایتیں میرا سرمایہ حیات ہیں۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، جمال پانی پتی اور مشفق خواجہ، ان تینوں کی عسکری سے کسی نہ کسی اعتبار کی ذاتی و شخصی نسبتیں تھیں۔ افسوس کہ یہ تینوں بزرگ اس دوران انتقال فرما گئے۔ اللہ غریق رحمت کرے۔ انہی بزرگ ادیبوں کی عظمت اور محبت کے قائم مقام جناب انتظار حسین اور محترم وزیر آغا بھی ہیں کہ ایک سے مجھے اور بہت سی باتوں کے علاوہ عسکری کی فرانسیسی دانی کی ذاتی شہادت ملی اور دوسرے سے نئی تنقید کی "ساختیات" پر بہت کچھ سمجھنے کا موقع ملا۔ ان سب کے لیے میں سپاس گزار ہوں۔

عسکری کے برادر خورد محمد حسن مثنیٰؒ محبتوں اور کرم فرمائیوں کا عجیب بحر بے پایاں ہیں۔ اس دوران ان سے بہت سی ملاقاتیں اور لمبی لمبی نشستیں ہوئیں۔ عسکری کے گھریلو خاندانی حالات، بچپن اور دور طالب علمی کے واقعات، ان کے لڑکپن کی سرگرمیاں، والدین اور بھائی بہنوں سے عسکری کا میل جول، ان کے مطالعے اور فلموں کے شوق، گھر آ کر چھوٹے بھائی کے سامنے ایکٹنگ کے ساتھ فلموں کے مکالمے بولنے اور انہیں اپنی دلچسپیوں میں شریک رکھتے ہوئے ان کی تربیت اور روزمرہ کے معمولات و طور طریقوں کی کتنی ہی یادیں تھیں جن سے مثنیٰ صاحب نے گھنٹوں تک مجھے مستفید کیا اور عسکری کی زندگی کے ان پہلوؤں سے آشنا کیا جو کسی اور ذریعے سے ممکن نہ تھے (میرے پاس یہ سب کیسٹ میں محفوظ ہے)۔ اس پر مستزاد کچھ نایاب تحریریں، آڈیو کیسٹ پر منتقل آوازیں اور پھر لذیذ کھانے، دور دور سے آئی ہوئی مٹھائیوں سے تواضع اور واپسی پر ویگن کے اڈے پر چھوڑنے آنا، پھر کوئی نئی بات یاد آنے پر اسلام آباد سے حسن ابدال فون کرنا: ان مدارات کا نام محمد حسن مثنیٰ ہے، جو عسکری کے بھائی ہیں اور آج کل اسلام آباد میں مقیم ہیں۔ ۸۰ برس کی عمر میں بھی بفضل خدا ایسا اچھا حافظہ پایا ہے کہ چھوٹی سے چھوٹی بات بھی انہیں پوری تفصیل کے ساتھ یاد ہوتی ہے۔ خدا انہیں صحت و عافیت عطا کرے۔ انہیں کے ساتھ اسی گھرانے کے ایک اور محبت کرنے والے فرد عسکری اور مثنیٰ صاحب کے بھانجے میم اختر (کراچی) کا ذکر بھی ضروری ہے، جن سے مجھے عسکری کے بارے میں کچھ نایاب یادیں سننے کو ملی تھیں۔

میرے مقالے کے رہنما اور میرے کرم فرما جناب تحسین فراقی کہ تکلف و رسمیات جن میں نام کو نہیں، ان کی محبت اور حوصلہ افزائی اگر نہ ہوتی تو میں ابتدائی ماخذ و لوازمات کی تلاش میں ہی بے حوصلہ ہو کر بیٹھ رہتا۔ انہوں نے رہنمائی کی رسمی ذمہ داریاں ہی پوری نہیں کیں بلکہ ان کی چشم نگراں ایک طرف مسلسل میری غفلت شعاریوں کے لیے حبیب العاملین کا کام کرتی رہی اور دوسری طرف بیچ کی بے شمار رکاوٹوں کو میرے علم میں لائے بغیر دور کر کے اس نے میرے لیے ہر ممکن سہولت بھی بہم پہنچائے رکھی۔ اس دوران فراقی صاحب جب ایران چلے گئے تو میرے مقالے کے ابواب بھی ایران کی سیر کرتے رہے۔ سفر و حضر کے عرصۂ مصروفیت میں جہاں موقع نکلا وہ میرے مسودے پر اصلاح بھی دیتے رہے۔ عسکری سے ابتدائی واقفیت کے زمانے سے لے کر آج تک ان کی مہربان توجہ میرے لیے مسلسل سامان راحت اور وجہ حوصلہ افزائی رہی ہے۔ اس مقالے میں اگر نظم و ترتیب کا کوئی حسن ہے تو وہ انہی کے تکنیکی مشوروں کے سبب ہے۔ ان کی وہ نوازش اس پر زائد ہے جو انہوں نے اپنے کتب خانے سے کچھ کمیاب کتابیں مہیا کر کے مجھ پر کی۔ سچ تو یہ ہے کہ ان کی عنایتوں کے بقدر شکر گزاری کے کلمات میرے پاس ہیں ہی نہیں، بس صرف یہ کہنے پر اکتفا کرتا ہوں کہ "میں از سرتا پا آپ کے زیر بار ہوں"۔ محترم ڈاکٹر سہیل احمد خان، بعد میں اگرچہ گورنمنٹ کالج یونیورسٹی سے وابستہ ہو کر اپنی علمی و تدریسی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ اپنے شعبے کے انتظامی امور میں بے حد مصرو

ف ہو گئے مگر میرے کام کی رفتار کو مسلسل بڑھاوا دیتے رہے۔ اور جب میں نے عسکری کا طویل سوانحی باب لکھ کر ان کے ملاحظے کے لیے پیش کیا تو انہوں نے اس پر اپنے اس تبصرے سے مجھے نہال کر دیا کہ ''عسکری کی زندگی اور ذہنی سوانح اتنی جامعیت کے ساتھ اب تک کسی ایک تحریر میں جمع نہیں ہوئے تھے جیسے اس باب میں ہیں''۔ میں اس حوصلہ افزا توجہ پر ان کا ممنون ہوں۔

عسکری سے میری طویل دلچسپی بلکہ اس دلچسپی کو مختلف نئی جہات سے آشنا کرنے اور اس کے بعض پہلوؤں پر سوچ بچار میں مدد دینے کے حوالے سے دو بہت ہی محترم نام محمد سہیل عمر اور احمد جاوید کے ہیں۔ مقالہ لکھنے کے دوران مجھے اگر کتابوں اور مضامین کی فوٹو کاپی کی ضرورت ہوئی، کمپوزنگ اور ایڈیٹنگ سے متعلق کوئی مشورہ مطلوب ہوا یا ''روایت'' کے مسئلے پر کوئی حل طلب مقام آیا، تو مجھے ہمیشہ اطمینان رہا کہ سہیل بھائی صرف ایک فون کے فاصلے پر ہیں۔ اور میں ان کا ممنون ہوں کہ انہوں نے مجھے کبھی مایوس نہیں کیا۔ احمد جاوید، جن سے میں نے ہمیشہ عسکری کے علاوہ بھی بہت کچھ سیکھا، اس مشکل وقت میں بالکل ایک نئے انداز سے میرے معاون ثابت ہوئے۔ اس دوران انہوں نے عسکری کے بارے میں جو انوکھا پیرایۂ اظہار اختیار کیا، اس نے مجھے عسکری پر نئے سرے سے غور کرنے پر مائل کر دیا۔ اور جاوید بھائی کا شکریہ کہ میں اب کے بھی بے فیض نہیں رہا: ان کی بدولت میں نے عسکری کے ہاں سے جملہ اور باتوں کے یہ نیا سبق بھی سیکھا کہ انکساری خود کو دوسروں سے کم تر جاننے میں نہیں بلکہ سب کو اپنے برابر رکھنے کا نام ہے۔

کسی سفر کے دوران انسان کو جن لوگوں سے واسطہ پڑتا ہے اور وہ جس طرح اس کے لیے مہربان اور معاون ثابت ہوتے ہیں اس کا احساس تو کسی تہی دامن ہی کو ہو سکتا ہے۔ میں بھی ایک ایسا ہی تہی دامن ہوں جس کی جھولی میں دوستوں کی نوازشات کے سوا کچھ نہیں۔ عسکری پر لکھنے کی اس مہم میں مجھے ہر قدم پر اپنے دوستوں اور دوستوں کے دوستوں سے بھی محبتیں اور نوازشیں ملی ہیں۔ محب محترم جناب ڈاکٹر عارف نوشاہی گورڈن کالج میں آنے کے روز اول ہی سے میرے لئے شجر سایہ دار کی طرح ہیں۔ ان کی تحقیق و تدوین کی مہارتوں کا فیض بقدر استطاعت میں نے بھی اٹھایا ہے۔ بلال سہیل اور اسد فیض میرے کالج کے ان سابقہ رفقا میں سے ہیں جو لائبریریوں میں گھوم پھر کر میرے مطلب کا خام مسالہ مجھے بھیجتے رہے ہیں۔ ایسے علم دوست، دوست نوازوں کا تعاون ہر اعتبار سے میرے لیے آسانیوں کا سبب رہا ہے۔

شکریوں کی اس مہم میں ایسے ناموں کو میں کبھی نہیں بھول سکتا جو پڑھنے لکھنے کی اس مشقت عشق میں میرے ازلی ہم سفروں میں سے ہیں اور نہ جانے کن کن موقعوں پر کس کس طرح میری دستگیری کرتے رہے ہیں: اشرف بھائی (جن سے میں نے پہلے پہل شعر سے لطف اندوزی کا ڈھنگ سیکھا)، اکبر معصوم، محمد سہیل، ماجد طفیل، ضیا الحسن اور یمین مرزا کا شمار دریں زمانہ رفیقے کہ خالی از خلل است میں ہوتا ہے کہ ان میں سے کسی میں صراحی مے ناب کے خواص ہیں اور کسی میں سفینۂ غزل کی کشش۔ میں ان سب کا شکر گزار ہوں اور صرف اسی ایک موقعے کے لیے نہیں بلکہ آئندہ کے لئے بھی کہ انہیں میرے لیے ہمیشہ کچھ نہ کچھ کرتے رہنا ہوگا۔ علاوہ ازیں میں اپنے لاہور کے دوستوں لیاقت علی اور عارف مغل کا بھی بہت ممنون ہوں کہ وہ اس دوران اپنے ہاسٹل میں میری میزبانی کے فرائض سرانجام دیتے رہے ہیں۔

میرے حسن ابدال کے دوستوں میں ڈاکٹر اسرار الحق سہروردی اور ڈاکٹر شفیق سہروردی بھی میرے خصوصی شکریے کے یوں مستحق ہیں کہ انہیں میرے مقالے کے ابواب کے پہلے ''سامع'' بننے کا بوجھ بھی اٹھانا پڑا ہے، اور شفیق سہروردی نے تو ابھی پروف کی غلطیوں کا عتاب بھی سہنا ہے۔ انہوں نے اگرچہ جان توڑ کوشش کی مگر پروف کی غلطیاں تو ازلی گناہوں کے نشان ہیں، جو نشان عشق کی طرح جاتے نہیں۔

مقالے کیلئے مطلوب لوازمے کی تلاش اور اس کی تحریر و تدوین کیلئے مجھے اپنے محکمے سے مطالعاتی رخصت بھی لینی پڑی، جس کے بارے میں میرے کالج کے ایک پرنسپل کا کہنا تھا کہ ''اسی کی لالچ میں تو آپ اردو والے پی ایچ ڈی تک کرنے کو تیار ہو جاتے ہیں''۔ بہر حال برائے کینۂ اغیار درد دلم جامیست کے مصداق ایسے تمام مرحلہ ہائے سخت کا ذکر چھوڑ کر میں اپنے کالج کے ایک ہمکار جناب محمد الیاس قریشی اور بہت مختصر وقت کے لیے گورڈن کالج آنے والے ایک نرم خو اور سرگرم عمل پرنسپل محترم پروفیسر مقصود احمد صاحب کے لیے ممنونیت کے جذبات کا اظہار کرتا ہوں، جو میری مذکورہ مطالعاتی رخصت ---''جس کیلئے میں نے اس پی ایچ ڈی کا کشٹ اٹھایا''--- میں آسانی فراہم کرنے کا سبب بنے۔ اس سے آگے کا کام جناب معین نظامی اور محترم سلیم ساگر (لاہور) کی ایک جست کی مدد سے پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ ان کا اور اپنے محکمے کے ان تمام افسران و کارکنان کا بھی شکریہ جو اس سلسلے میں کسی بھی سطح پر میرے کام آئے۔

اس رسم سپاس گزاری کے آخر میں ایک اور ہستی کا ذکر کرنا بھی مجھ پر ایسا واجب ہے (جس کا کوئی سجدہ سہو نہیں)، جس سے کسی کو بھی رستگاری نہیں ہونی چاہیے، کیونکہ اس طرح کے ''تحقیقی و علمی'' کاموں کا سب سے زیادہ نقصان عموماً اسے ہی اٹھانا پڑتا ہے۔ نہیں کہا جا سکتا کہ میرے اس بوجھل کام کا کسی کو کوئی فائدہ پہنچے گا یا نہیں، لیکن پچھلے چار ایک برس کی میری اس مصروفیت کا کرب اور خالی گھر کا سناٹا جس طرح

میری بیگم کو سہنا پڑا ہے۔ اس کا خیال آتے ہی تکمیلِ مقالہ سے حاصل ہونے والی خوشی گہنا سی جاتی ہے۔ وہ میرے گھرانے کی واحد دوسری فرد ہے جس کی عمر میں میری ہی طرح ان چار برسوں میں آٹھ برس کا اضافہ ہو گیا ہے۔ میرے وزن، بلڈ پریشر اور شوگر میں اضافہ اس پر مستزاد ہے، مگر اس کی صحت کے تناسب میں جو کمی واقع ہوئی ہے اس کا میرے پاس کوئی پیمانہ بھی نہیں۔ اس دوران جس طرح میرے گھر کی دیواروں کا پلستر جھڑا، کمروں کی چھتوں سے پانی ٹپکا اور فرش کی ریخوں میں چیونٹیوں کے راستے نکلے، اسی طرح گھر کی مالکن بھی ذہنی دباؤ اور کٹھن وقت کے کٹاؤ کا شکار رہی ہے۔ اس اکلاپے سے تنگ آ کر آخر اس نے بھی ایک قدم آگے بڑھنے کا فیصلہ کر لیا اور آج بحمد للہ وہ ایم اے (اسلامیات) ہے۔ شر میں سے خیر نکلنا شاید اسی کو کہتے ہیں، لیکن یہ سب اس چار سالہ بن باس کا مداوا تو نہیں جو میرے کارن اسے بھوگنا پڑا! انصاف کا تقاضہ یہ ہے کہ میں اپنا یہ مقالہ اسی رفیقۂ عزیزہ کے نام انتساب کروں۔ لیکن اس سے میرا معاملہ کتابی انتساب سے بہت آگے، انتسابِ عمر کا ہے۔ اس سے اس کے فرقت کے صدمے اگر کم ہوتے ہوں تو میں اس کے سامنے برملا اعتراف کا اظہار کرتا ہوں کہ "تم سے میرا معاملہ محض رسمی سپاس گزاری کا نہیں۔ میں دل کی گہرائیوں سے اس گزرے وقت کیلئے شرمندہ ہوں جو میں تمہیں نہ دے سکا" لہٰذا

﴿اب اس عمر کا باقی حصہ تیرے نام﴾

مقالہ لکھتے اور خاص طور پر "جدیدیت" کا سیاق و سباق سمجھتے ہوئے مجھے سب سے زیادہ مدد جناب شمس الرحمٰن فاروقی کی تحریروں اور ان کی ادھر ادھر چھپنے والی گفتگوؤں سے ملی تھی۔ میں اپنے تمام تر چھوٹے پن کے احساس کے باوجود اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ سلیم احمد تو عسکری ہی کی لائن کے آدمی تھے۔ وہ جتنے بھی بڑے آدمی تھے (اور وہ بہت بڑے آدمی تھے) چھوٹے موٹے اختلاف کے باوجود وہ عسکری ہی کے علاحرکت کا شاہکار تھے (وہ گر موقلم ہیں تو تصویر ہوں میں ، انہی کی لکھی ایک تحریر ہوں میں)۔ مگر اس علاحرکت کے ساتھ رہتے ہوئے بھی ان سے الگ اپنی جدیدیت کی شناخت قائم کرنے اور کلاسیکی شعریات کو زندہ کرنے کے اعتبار سے جدید اردو تنقید کے سب سے بڑے نقاد شمس الرحمٰن فاروقی ہیں۔ اس لیے عسکری کے تصورِ ادب پر کام کرتے ہوئے مجھے زیادہ اختلاف بھی انہی سے ہوا۔ وہ جدیدیت کے حوالے سے عسکری کے "غیر" اور متضاد ہیں۔ چیزیں چونکہ اپنی اضداد سے بھی پہچانی جاتی ہیں، اس لئے ان سے مقابلے میں عسکری مجھ پر مزید روشن ہوئے، اور شمس الرحمٰن فاروقی کے ساتھ جدیدیت کا بھی ایک اور رخ واضح ہوا۔ وہ جدیدیت، جس کے ایک پہلو سے عسکری ہم نوا تھے، مگر اس کے یک رخے پن کی وجہ سے وہ اس سے باغی ہو گئے تھے۔ ادب و فن کے بارے میں دو نقطہ ہائے نظر بڑے مستقل ہیں: ایک یہ کہ فنکار کو ادب کے صرف فنی و جمالیاتی پہلوؤں تک محدود رہنا چاہیے، اس میں سے تہذیب و کلچر اور نفسیات وغیرہ نہ تلاش کرنا چاہیے۔ دوسرا نقطۂ نظر اس کے برعکس فرد، معاشرے، تاریخ و تہذیب، انسانی فکر و عمل اور ظاہر و باطن کی سینکڑوں صورتوں کو بھی اس میں منعکس دیکھتا ہے، جس میں فنکار کی زبان، تجربات اور شعور و لاشعور کے نہ جانے کتنے عوامل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ لہٰذا اس نقطۂ نظر کا کہنا ہے کہ فن، بشرطیکہ وہ جمالیاتی معیاروں پر پورا اترے، انسانی تجربے اور کائناتی تفتیش کا ذریعہ بھی ہو سکتا ہے۔ ان میں سے ایک خیال کے نمائندہ فاروقی اور دوسرے کے عسکری ہیں اور یہ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔ جمالیاتی قدر نہ ہو تو فن فن نہیں اور انسانی معنویت نہ ہو تو وہ بڑا فن نہیں۔ ان امور کی بنا پر میں نے فاروقی سے استفادہ بھی خوب کیا ہے۔ اپنے دورۂ لاہور میں انہوں نے مجھے جس طرح وافر وقت دے کر میرے بعض تیکھے اور کسیلے سوالوں کا نہایت خندہ پیشانی سے جواب دیا وہ بھی ان کی بڑائی پر دلیل ہے۔ یاد رہے کہ یہ ملاقاتیں سہیل بھائی (سہیل عمر) کی وجہ سے ہی ممکن ہوئی تھیں۔ اس لئے ان کے ساتھ ساتھ ایک مرتبہ پھر ان تمام حضرات کا شکریہ جو میرے مقالے کی اس تحریر کے دوران کسی سطح پر بھی میرے لیے معاون ثابت ہوئے۔

آخر میں چند تکنیکی امور۔

۱۔ حواشی اور حوالہ جات کے ضمن میں میرا طریقۂ کار یہ رہا ہے کہ وضاحتی نوٹ اور طویل حواشی ہر باب کے آخر میں دیے گئے ہیں اور ہر باب کے حواشی کے نمبر الگ الگ ہیں۔ لیکن حواشی کی تعداد بہت زیادہ ہونے کی وجہ سے چونکہ نمبروں کے خلط ملط ہونے کا اندیشہ رہتا ہے اس لیے ان کی تعداد کم رکھنے کے لیے یہ کیا گیا ہے کہ جہاں کسی کتاب کا حوالہ بار بار آیا یا صرف کتاب کا نام اور صفحہ نمبر لکھنے ہی کی ضرورت تھی، وہاں مختصر حوالہ چھوٹے بریکٹ میں متن ہی میں لکھا گیا ہے۔ اس اختصار سے یہ سہولت ہوئی کہ حواشی بہت زیادہ بڑھنے نہیں پائے اور بار بار صفحات پلٹ کر حوالہ دیکھنے کی زحمت میں بھی کمی واقع ہوئی ہے۔

۲۔ حواشی میں عموماً کتاب کا مختصر نام ہی لکھا گیا ہے۔ مکمل نام ضابطے کے مطابق ”کتابیات“ میں دیے گئے ہیں۔ جلد کے لیے ”ج“ اور صفحہ کے لیے عموماً ”ص“ کی علامت استعمال کی گئی ہے۔

۳۔ بعض ابواب میں کچھ ایسے مباحث آئے ہیں جن کا تعلق عسکری کی زندگی اور نظریاتی ترجیحات سے بہت گہرا تھا، یا جو ان کے ردعمل میں چھیڑے گئے تھے، اور ایک خاص زمانے کی ادبی سیاست کو سمجھنے کے لیے انہیں پیش نظر رکھنا ضروری تھا۔ یہ اصلاً تو متن کے حصے کے طور پر ہی لکھے گئے تھے مگر تدوینی ضرورت کے تحت انہیں حواشی میں کھپایا گیا ہے۔ انہیں متعلقہ بحث سے جوڑ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے، اور الگ سے بھی وہ اپنی جگہ مکمل ہیں۔

مقالے کی زبان اور اسلوب کے بارے عرض ہے کہ میری بساط سے باہر ہونے کی وجہ سے یہ عالمانہ نہیں۔ مگر اصول تحقیق کے تقاضوں کے تحت اسے ”عامیانہ“ بھی نہیں ہونے دیا گیا، البتہ اسے حسین، شگفتہ، رواں اور قابل قرات (Readable) ضرور رکھا گیا ہے، جو عسکری ہی کا ایک سبق ہے۔ باقی فیصلہ پڑھنے والوں کے ہاتھ میں ہے۔ میں عسکری صاحب پر کام کرنے کا اہل پوری طرح تو یقیناً نہیں لیکن انہیں سمجھنے کی کوشش کا حق ضرور رکھتا ہوں۔ اس لئے یہ کاوش بے جا انکسار اور فخر کے بغیر پیش ہے۔ شاید ان پر کام کرنے والوں کو اس میں کچھ کام کی باتیں مل سکیں۔

اپنے مالک کی عطا کردہ جس توفیق اور راہ میں آنے والی جن آسانیوں کے طفیل یہ مہم مکمل ہوئی ان کیلئے اُس کی حمد و ثناء اور شکر کے ساتھ ان سطور کا اختتام ہے۔

عبدالعزیز (عزیز ابن الحسن)

مقدمہ
(بطلعت محمد حسن عسکری)

۱۸۵۷ء ہماری تاریخ میں ایک ایسا سال تھا جو ہماری تہذیبی زندگی میں ایک خطِ فاصل کی حیثیت رکھتا ہے۔ برصغیر کے مسلمانوں کے لئے اس سے پہلے کی دنیا اور اس سے بعد کی دنیا ایک نہیں رہی، وہ دو دنیائیں بن گئی تھیں۔ ۵۷ء کی اس حیثیت کے ترقی پسند حلقے ہی قائل ہیں جو پرانی دنیا کو ''برہم زن'' کہہ کر آگے بڑھنے کو بے قرار تھے اور قدیم طرز کے بزرگ بھی جو نئی دنیا کو وحشت کے ساتھ دیکھتے تھے۔ یہ سال سامنتی تمدن پر حرفتی تمدن کی فتح کا نشان تھا۔ ہندوستان پر انگریزوں کی یلغار ابتداً تہذیب و تمدن کے زور پر نہ تھی بلکہ نئی ٹیکنالوجی پر مبنی آلاتِ حرب، گویا قوت کی بنا پر تھی۔ لیکن آخر کار ہم اس کی تمدنی فتوحات سے زیادہ محکوم و مرعوب ہوئے۔ اپنے ایک فارسی شعر میں غالب نے حرفتی تمدن کے پایۂ تخت کلکتے کو ''ہشت اقلیم'' کہا تھا:

حال کلکتہ باز جستم گفت   ہایہ اقلیم ہشتمین گفتن

مگر غرضِ سفر و رودادخواہی میں ناکامی پر عالمِ مایوسی میں کہا تھا کہ خوبانِ کشورِ لندن سے کسی کو انصاف کی توقع نہیں رکھنی چاہیے۔ کیونکہ ان کے دل لوہے کے ہیں۔ آج کی طرح وہ اس وقت بھی کسی کی نہیں سنتے تھے۔

گفتم از بہرِ داد آمدہ ام   گفت بگریز و سر بسنگ مزن

ایسے میں طریقِ نجات سوائے کربلا لوٹ جانے کے اور کوئی نہ تھا! (۱) مگر ساقیٔ بزمِ آگاہ کا مشورہ غالب خود ہی جلد بھول گئے۔ ۱۸۳۹ء میں سرسید احمد خان نے انہیں اپنی مصححہ کتاب آئینِ اکبری پر تقریظ لکھنے کو کہا تو غالب نے انہیں اس دیرِ کہن میں چشم کشا ہو کر نئے دور اور نئے حاکموں کے آئین سے بنائے رکھنے کا مشورہ دیا تھا: ﴿صاحبانِ انگلستان را نگر --- شیوہ و انداز اینان را نگر / کاروبار مردم ہشیار بیں --- در ہر آئین صد نو آئین کار بیں / پیش ایں آئین کہ دارد روزگار --- گشتہ آئینِ دگر تقویمِ پار / مردہ پروردن مبارک کار نیست --- خود بگو کان نیز جز گفتار نیست﴾ (۲)

سرسید احمد خان کی بعد کی مساعیٔ جمیلہ کی روشنی میں یوں لگتا ہے کہ انہوں نے غالب کے مشوروں کو صائب جانا تھا۔ ان کی سائنٹفک سوسائٹی کا قیام (۱۸۶۳ء) اور تہذیب الاخلاق کا اجرا (۱۸۷۰ء) نئے تمدن سے بنائے رکھنے ہی کی ایک کوشش تھی۔ یہی حیثیت اردو میں علی گڑھ تحریک کی تھی، جس کے ساتھ انیسویں صدی کے اواخر میں اردو نثر کے تمام بڑے نام وابستہ تھے۔ سرسید کے تہذیب الاخلاق کا نثری اسلوب اس پوری تحریک کے لئے نمونۂ کمال تھا۔ سلیس، سہل اور چھوٹے جملے، پرقوت اور عملی، تشبیہ و استعارے سے نفور! اس تحریک کے مصنفین کے معیارات اخلاقی، عقلی اور افادیت پرستانہ تھے۔ انہی معیارات پر آئندہ ادب و شاعری کو پرکھا جانا تھا۔ اردو کے دو بہت بڑے اور دوررس اثر رکھنے والے ادیب، محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی، کم و بیش ایک ہی دور، ۱۸۷۲ء، میں ڈاکٹر لائیٹنر اور کرنل ہالرائڈ جیسے یورپی ماہرینِ تعلیم کے زیرِ اثر آئے۔ انجمن پنجاب کے جلسوں اور مشاعروں میں جہاں ایک طرف جدید اردو شاعری کا بیج ڈالا جا رہا تھا وہیں جدید ادبی نظریات و تصورات کی داغ بیل بھی پڑی۔ مرحوم دہلی کالج (۱۸۲۵ء اور تنظیمِ نو ۱۸۴۳ء) اپنے تراجم اور جدید روشن خیالی کی مہم کے ذریعے پہلے ہی کچھ زمین تیار کر چکا تھا۔

آزاد وہیں کے نکھرے تھے۔ ۱۸۵۷ء میں دہلی اور دہلی کالج کے زوال کے بعد لاہور آ گئے تھے، جہاں انہوں نے انجمن پنجاب کے مشاعروں میں اپنا معروف لیکچر دیا جس سے نئی شاعری کی بنیاد پڑی، اور پھر اپنی معروف کتاب آبِ حیات شائع کی، جو اردو زبان و شاعری کی تاریخ بطرزِ جدید ہے۔ اس کی بنیاد کلچری و لسانی تصورات پر تھی۔ یہاں اہم بات یہ ہے کہ آزاد سے قبل اردو ادب پر ایک محیط لازمانیت چھائی ہوئی تھی۔ زمانے اور تاریخ کے گزران کے اثر سے آزاد۔ یعنی یہ کائنات ''سکونی'' تھی، ''حرکی'' نہ تھی۔ ماضی یہاں سب کچھ تھا اور سب کچھ بیک وقت موجود تھا۔ لہٰذا اقدار بدلتی نہ تھیں۔ محمد حسن عسکری، سید حسین نصر، اور شمس الرحمٰن فاروقی اپنے اپنے حوالوں سے اس بات کے قائل ہیں کہ مشرقی معاشرہ اپنے مزاج کے اعتبار سے قرونِ وسطائی (medival) ہے۔ مگر اردو کے جدید نقاد جب انیسویں صدی تک کے ادب کو مزاجاً قرونِ وسطائی کہتے ہیں تو یہ ناپسندیدگی کے طور پر ہے۔ مغرب سے جو ادبی تصورات یہاں آ رہے تھے، وہ صرف جدید

اور اچھوتے ہی نہیں تھے بلکہ تہذیبی اعتبار سے برصغیر کے ہند مسلم تصور کائنات کے لئے اجنبی بھی تھے۔ ان نئے نظریات کے تحت آزاد نے بحر و تصورات، تخیل کی بے مہار اڑانوں اور مرکب روایتی استعاروں سے پرہیز کا مشورہ دیا۔ یہ سب ادب کی نوعیت اور برتاؤ کے متعلق مغربی اثرات کا نتیجہ تھا۔ یہی مہم آگے حالی نے بھی جاری رکھی۔

مغرب میں افلاطون کے شاعری پر اعتراضات اور ارسطو کی تعبیرات نے ادب کے ماہرین اور نظریہ سازوں کو کئی برسوں تک کھینچا تانی میں ڈالے رکھا ہے۔ ہر مصلح اور مبلغ اخلاق افلاطون کی طرف ہوتا ہے، اور اخلاق و اصلاح کے نام پر شاعری و فن کی گردن مارنے کا مخالف ارسطو کا ہمنوا۔ وائٹ ہیڈ نے لکھا ہے کہ یورپی فلسفے کی تین چار ہزار سالہ تاریخ افلاطونی فلسفے کا طویل حاشیہ ہے۔ یہ بات ادبی نظریہ سازی کے میدان میں بھی اتنی ہی درست ہے۔ ایم ایچ ابرمس کا بیان کردہ نقطہ یہ ہے کہ تمام ادبی تھیوری ادب کے افلاطونی اور ارسطوئی تصورت کی باہمی جدل کے سوا کچھ نہیں۔ (۳) مگر اس تمام جدال و مباحث کے اثرات سے عرب، ایرانی، ہندی ادبی نظریات انیسویں صدی سے پہلے تک مکمل طور پر محفوظ اور مامون رہے ہیں، نتیجتاً اردو ادب بھی۔ کیونکہ اردو ادب کا فروغ، انہی نظریات کے زیر اثر ہوا تھا۔ عرب مسلمان جو علم کی تلاش اور پیاس میں، بقول ڈاکٹر برہان احمد فاروقی کے یونانیوں کے علوم بلانوشوں کی طرح پی گئے تھے، کیا وہ افلاطون اور ارسطو کے نظریات سے بے خبر تھے؟ ایسا نہیں ہے۔ سراج منیر لکھتے ہیں کہ "دو میدان ایسے تھے، جن میں مسلمانوں نے یونانیوں کو ذرا گھاس نہ ڈالی، یعنی ادب اور مابعد الطبعیات ... ابن رشد کے ہاں ضمناً بوطیقا کا ذکر آیا ہے اور اس میں اس نے 'کامیڈی' کا ترجمہ 'مدح' اور 'ٹریجیڈی' کا 'ہجو' اور 'ایکٹر' کا ترجمہ 'منافق' کیا ہے"۔ (۴)

قرون وسطیٰ کے بعد یورپ کو یونانی میراث جو دوبارہ ملی ہے تو یورپ نے الفارابی اور ابن سینا جیسے مشائین ارسطو کے بجائے ابن رشد کے اثرات زیادہ قبول کئے ہیں۔ ابن رشد ارسطو کی تفہیم میں اگر اتنا ہی بے اعتبار ہوتا تو شاید ایسا نہ ہوتا۔ پھر ابن رشد نے ایسا کیوں کیا؟ عربوں کے لئے یونانی علوم نئے پن کی بدولت بہت پرکشش تھے، مگر اپنے مخصوص ثقافتی اور تمدنی حالات اور تمثیل، تھیٹر، اور ڈرامہ جیسی اصناف سے ناواقفی کی بنا پر ان کے ادبی نظریات سے مسلمانوں کو کوئی خاص سروکار نہ تھا۔ اس لئے ان کی اہمیت اور تفہیم بھی نہ تھی۔ جیسا کہ بورخیس نے اپنے افسانے "ابن رشد کی سعی و تلاش" میں بتایا ہے کہ گہرے عمیق تفکر اور اپنے مطالعے کے باوجود ابن رشد ٹریجیڈی اور کامیڈی جیسی سادہ اصطلاحات کو سمجھنے میں بری طرح ناکام رہا تھا۔ حالانکہ سمجھنے کا حل باہر اس کے قریب ہی کہیں موجود تھا۔ (۵) بات وہی ہے کہ یہ ادبی نظریات عربوں کے لئے کوئی خاص اہمیت نہ رکھتے تھے۔ تو سوال یہ ہے کہ پھر عربوں کے اہم ادبی نظریات کیا تھے؟ اردو تنقید کا پس منظر پیش کرنے والے کم و بیش تمام ناقدین مثلاً مسیح الزمان، فرمان فتح پوری اور ابو الکلام قاسمی نے ان مسائل سے بحث کی ہے۔ تاہم ہم مسیح الزمان کی اردو تنقید کی تاریخ اور ابو الکلام قاسمی کی مشرقی شعریات سے خصوصی استفادہ کرتے ہوئے ذیل میں مختصراً ان ادبی نظریات کا ایک جائزہ پیش کرتے ہیں جنہیں ہمارے نئے تنقیدی شعور نے بطور خاص نشانہ بنایا تھا۔

عہد عباسی کا ممتاز عالم ادب قدامہ ابن جعفر کا کہنا ہے کہ "طرز بیان شعر کا اصلی جز ہے۔ مضمون و تخیل کا بذات خود فاحش ہونا شعر کی خوبی کو زائل نہیں کرتا۔ شاعر ایک بڑھئی ہے لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی"۔ (۶) عربوں نے شعر میں لطف و خوبی کے لیے مبالغے کو بہت اہم سمجھا ہے ان کے نزدیک بے مبالغہ کلام طعام بے نمک کی طرح ہے۔ جس سے پیٹ تو بھر جاتا ہے مگر زبان ذائقے سے نا آشنا رہتی ہے۔ قدامہ ہی کا کہنا ہے کہ "بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف ہمیشہ سے سخن شناس اور بافہم شعرا کا میلان رہا اور بعضوں کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ... سب سے بہتر شعر وہ ہے جس میں سب سے زیادہ کذب کا استعمال ہو"۔ (اردو تنقید کی تاریخ، ص ۵۵) اسی طرح مبالغے کے باب میں اس کا کہنا ہے کہ "مبالغہ کرنا حد اوسط پر اکتفا کرنے کی نسبت زیادہ بہتر ہے"۔ غلو میں افراط کا یہ مطلب نہیں سمجھا جاتا تھا کہ مبالغہ کرنے والے کے نزدیک خارج از امکان باتیں واقعتاً ویسی ہی ہیں جیسا اس نے بیان کیا بلکہ اس سے مراد صرف یہ تھا کہ "ناممکن امر کے ذریعے سے توصیف کے دائرے میں وسعت پیدا کی جائے"۔ (اردو تنقید کی تاریخ، ص ۱۴-۴۳، مشرقی شعریات، ص ۶۴) ابن رشیق جو شعر کے معنوی پہلو کو اہم جانتا ہے، اس کی تائید یوں کرتا ہے ادائے معانی کے لئے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بمنزلہ گلاس، گلاسوں میں کوئی سیمیں ہے کوئی طلائی ... پانی یعنی معانی بہر حال وہی ایک ہیں جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں میں کانوں کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور اگرچہ تشنگی طلب کو وہی بجھاتے ہیں لیکن گلاسوں کی رنگا رنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے۔ (بحوالہ اردو تنقید کی تاریخ ص ۱۱) مبادا اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ عرب ناقدین نے شعر کے معنوی پہلو پر توجہ نہیں دی، ابن رشیق کا یہ بھی کہنا ہے کہ "شعر کی عمارت چار چیزوں سے اٹھتی

ہے۔ لفظ و وزن و معنی و قافیہ بس یہ اس کی حد ہے"۔ وہ شعر کو بیت (گھر) قرار دے کر معنی کو صاحب خانہ کا مقام دیتا ہے، اور ظاہر ہے کہ مکان کو شرف مکین ہی سے ہوتا ہے۔ (اردو تنقید کی تاریخ، ص ۱۱، مشرقی شعریات، ص ۷۰) عرب ناقدوں کے نزدیک سب سے اچھا شاعر، اشعر الناس، وہ ہے "جو معمولی اور مبتذل مضمون کو اپنے لفظوں میں مہتم بالشان اور وقیع بنادے یا بلند سے بلند مطلب کو اپنے الفاظ کے زور سے پست کر دکھائے"۔ (مشرقی شعریات، ص ۶۷) ان تصورات پر مسیح الزماں یوں تبصرہ کرتے ہیں

"اس مطالعے کا یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ عربی ادب میں اگرچہ مواد و اسلوب دونوں کی اہمیت مسلم ہے، لیکن ہیئت کو موضوع پر فوقیت اس لئے حاصل ہے کہ شاعر کا تصور ان کے ذہن میں دستکار کا نہیں بلکہ مرصع کار یا دستکار کا ہے۔ فن کار اپنے موضوع کے انتخاب اور مواد کی فراہمی میں آزاد ہوتا ہے۔ اس کے تخلیقات زیادہ تر تخیل پر مبنی ہوتے ہیں لیکن دستکار کو مواد کے انتخاب میں اتنی آزادی نہیں ہوتی۔ ہاتھ کی صفائی اور فنی مہارت کا اظہار اس کا مقصود ہے"۔ (اردو تنقید کی تاریخ، ص ۲۲)

معیار شعر کے یہ اصول عربی سے فارسی ادب پر بھی اثر انداز ہوئے۔ نظامی عروضی سمرقندی کی کتاب چہار مقالہ فارسی میں ایسی کتاب بھی جاتی ہے جس سے معیار شعر پر روشنی پڑتی ہے۔ اس کا مندرجہ ذیل معروف اقتباس شعر قدیم کی تنقید کی کم و بیش ہر کتاب کی زینت بنا ہے:

"شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد، و نیکو را در خلعت زشت بنماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند"۔ (۷)

گویا شعر ایسا ذریعہ ہے جس سے شاعر جن چاہے نتائج نکال لیتا ہے۔ مقدمات موہومہ سے حسین چیز کو بدنما، بری کو خوشنما ثابت کر دیتا ہے کہ جس سے محبت و غضب کی قوتیں مشتعل ہو جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے شاعر وہی اچھا کہلائے گا جس کے بیان میں یہ زور ہو کہ وہ جس شے کو جیسا ثابت کرنا چاہے کر دے۔ اس کی خلاقی الفاظ کو ان کے پورے امکانات کے ساتھ استعمال کرنے میں ہے۔ اس تعریف کے مطابق شاعری کے فن کو راستی و دروغ سے کوئی خاص غرض نہیں۔ ایران و عرب سے جب ہم ہندوستان کی سرزمین میں آتے ہیں تو سنسکرت کے ادبی نظریہ ساز بھی کچھ انہی کے ہمنوا ہیں۔ ہمارے زمانے میں ان مسائل پر سب سے زیادہ تفصیل کے ساتھ شمس الرحمن فاروقی نے لکھا ہے۔ شعر شور انگیز کی چاروں جلدوں میں اور داستان امیر حمزہ کے مطالعے میں انہوں نے کلاسیکی شعریات کی بازیافت کا بخوبی اہتمام کیا ہے۔ اس میں سنسکرت شعریات کے نظریہ سازوں اور اردو شعریات پر ان کے اثرات پر بھی بحث ہے۔ اگلے باب میں ہم ان امور پر تفصیل سے کلام کریں گے۔

تو یہ بات کہ ہمارا کلاسیکی ادبی ورثہ اپنی نہاد میں قرون وسطائی ہے۔ اس اعتبار سے تو درست نہیں کہ اس پر یورپ کے اس دور کے اثرات پڑے تھے مگر اس اعتبار سے بالکل درست ہے کہ دنیا کی اکثر قدیم روایتوں میں شعر و ادب کے یہی تصورات تھے۔ ادب کے معیارات آفاقی نہیں ہوتے، لیکن اتنی بات بہرحال طے ہے کہ دنیا کی مختلف روایتی تہذیبیں اپنی داخلی باطنی منطق کے تحت زمان و مکان کے فرق کے باوجود ایک دوسرے سے اخذ و استفادہ کرتی رہی ہیں۔ اس اعتبار سے اردو ادب محض قطعی تاریخی اعتبار سے قرون وسطائی نہیں بلکہ یہ ہند مسلم تہذیب کا سچا وارث ہے۔ مگر یہ شعر و ادب کے بارے میں کبھی اس احساس گناہ میں مبتلا نہیں ہوا جو پچھلے دو ہزار سال کے دوران مغرب کے ادبی نظریات کے رگ و پے میں سمایا ہوا ہے۔ یعنی وہاں شاعری کی جواز جوئی اس کی اپنی بنیاد پر نہیں، کبھی اخلاقی تعمیر کے نام پر اور کبھی سماجی خدمت کے نام پر ہوتی رہی ہے۔ لیکن ہمارے ہاں کلاسیکی ادبی سرمائے میں یہ سوال کبھی اس طرح نہیں اٹھا کہ شعر صداقت اور حقیقت کا حامل ہوتا ہے یا محض افسانہ و تخیل ہے۔ اسے کبھی اس الزام کی مدافعت نہیں کرنی پڑی کہ وہ سماجی طور پر کتنا مفید، بے کار، یا نقصان دہ ہے۔ اسے کبھی اس سوال کا سامنا نہیں کرنا پڑا کہ وہ مخرب اخلاق ہے یا اخلاق کا تعمیر کنندہ۔ یہاں اہم سوال ہمیشہ الفاظ اور مضمون آفرینی کے شاعرانہ برتاؤ کا رہا ہے۔ ایک خاص طرح کا کلچر اور نظام اقدار، جس کا کوئی ٹکراؤ شاعرانہ اقدار سے نہیں تھا، یہاں اس کے شانہ بہ شانہ رہا ہے۔ اس کلچر کو شاعری کی تخیلی دنیا کے "مناسبات کفر" سے نہ صرف کبھی کوئی خطرہ نہیں رہا، بلکہ ان عرفانی و وجدانی "اصطلاحات" کو شاعری نے اپنی منطق کے تحت اپنا کر "رونق اسلام" کا بہانہ بنائے رکھا تھا اور شاعروں کی اس روش پر کبھی کسی فقیہ نے بھی پکڑ نہیں کی تھی۔ بلکہ یہاں کافر عشقم مسلمانی مرا در کار نیست کے راگ الاپنے والے ایک طرف تو اسلامی نظام اقدار کے نمائندہ تھے اور دوسری طرف ہند اسلامی شعریات کے بانی بھی۔ انہوں نے برملا یہ کہہ رکھا تھا کہ اچھا کلام وہ ہے جو "شعرا کی نہج پر ہو واعظوں کے طریق پر نہ ہو"۔

مگر انیسویں صدی کے اختتام پر اردو کے اس تمام قدیم سرمائے کے بارے میں آزاد اور حالی نے نئی طرح کے سوال اٹھانا شروع

کر دیے۔ جو ہمارے قدیم معیاروں کے مطابق نہ تھے۔ اس سرگرمی میں حالی آزاد سے بھی آگے تھے۔ وہ اردو کے پہلے جدید تجزیاتی نقاد اور نظریہ ساز ہیں، جن کے معروف عالم مقدمہ شعر و شاعری میں پہلی مرتبہ شاعری پر باضابطہ فردِ جرم عائد کی گئی تھی۔ گو شاعری کے لئے ناپسندیدگی کا اظہار حالی پہلے سے کرنے لگے تھے، جس کا اندازہ مسدس مدوجزر اسلام کے اس شعر سے بخوبی ہوتا ہے

وہ شعر اور قصائد کا ناپاک دفتر عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر (۸)

مقدمے میں شاعری کو پرکھنے کے لئے حالی کے معیارات زیادہ تر مغرب کے ادبی نظریات تھے اگرچہ انہوں نے حسب ضرورت مشرقی تصورات ادب سے بھی افادہ کیا تھا مگر صرف اسی حد تک جہاں یہ ان کی عقلیت و افادیت پرمبنی تصورات کے لیے مفید تھے۔ ان معیارات کے تحت جب حالی نے اپنی شاعری کا جائزہ لیا تو وہ اخلاقی طور پر مخرب، جمالیاتی طور پر کمزور اور سماجی تبدیلی کے آلۂ کار کے طور پر بالکل بے کار نظر آئی تھی۔ حالی سرسید کے سب سے مخلص کارکن تھے۔ سرسید نے جس سادہ سہل اور براہ راست نثر نگاری پر زور دیا وہ مقدمہ شعر و شاعری کی جان ہے۔ کچھ حالی کی پرزور نثر اور کچھ زمانے کے تقاضے، ان دونوں نے مل کر اردو شاعری پر حالی کے اعتراضات کو سکۂ رائج الوقت بنا دیا۔ مقدمے کے روز اول سے لیکر آج تک اردو کے قدیم سرمائے کے بارے میں ناپسندیدگی کے طور پر جو کچھ کہا جا رہا ہے اس پر حالی کی مہر لگی ہوئی ہے۔ ہماری کلاسیکی شعریت جس تصور کائنات کی پروردہ تھی وہ غالب کے دور تک تو چلی، لیکن غالب کے اندر قدیم اور جدید کی کشمکش کا جو غدر مچا ہوا تھا اسے حالی نے حتمی طور پر ختم کر دیا۔ اردو کی ادبی اقدار کی فضیلت پر ہمارا اعتقاد متزلزل کر کے حالی نے ہمیں مغربی معیارات ادب سے آشنا کیا۔ انہوں نے بظاہر تو ہمارا ادبی تناظر وسیع، مگر درحقیقت اسے تنگ کر دیا، کیونکہ حالی کے بعد ہمارے لئے شاعری کو محض شاعری کی بنا پر اہم جاننا ناممکن ہو گیا۔ بعد کے ادبی منظرنامے کو دیکھیں تو اس تصور کائنات اور ادبی اقدار کی گمشدگی پر حالی کو نہ صرف کوئی افسوس نہیں بلکہ یک گونہ اطمینان نظر آتا ہے:

بلبل برداشت آشیاں را گل گفت کہ خس کم و جہاں پاک

حالی کے بعد کی ہماری تمام ادبی سرگرمیوں میں بعض اعتبارات سے، ترقی پسند تحریک حالی کی جانشین تھی۔ اس کے سرخیل ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے اپنے مقالے ''ادب اور زندگی'' میں تمام اردو شاعری کو ساقط سماج کا زوال "، وہ نہ صرف تنزلی زدہ قرار دیکر رد کر دیا تھا۔ اس کے بعد ترقی پسند تحریک کی ساری داستان بڑی حد تک یہی تھی۔

ماضی قریب کی ادبی تاریخ میں محمد حسن عسکری پہلے ادیب ہیں جنہوں نے اس امر کا احساس دلایا کہ نہیں، مغرب ہی معیار نہیں ہے۔ دنیا کے ہر ادب کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنے معیار خود طے کرے۔ اردو تنقید کو عسکری نے ہی دوبارہ اس تصور کائنات اور اس کی بازیافت کے احساس سے آشنا کیا، جس کے تحت اردو ہی نہیں، تمام روایتی تصور ادب نے جنم لیا تھا، جسے مغربی تمدن کے غلبے اور اس سے اثر پذیر ہونے والے ادبی نظریات نے گم کر دیا تھا۔ اردو کے کلاسیکی سرمائے میں تنقید کی نوعیت اور طریق کار کی طرف اشارہ کرنے سے پہلے ہم نے یہ پس منظر اس لئے بیان کیا ہے کہ ان اسباب کو سمجھا جائے جن کی وجہ سے قصیدہ شاہ پرستی، داستان، مثنوی سماجی حقیقت کے شعور سے خالی اور غزل مسلسل خیال کے بیان کے لئے نااہل و لہٰذا ایک وحشی صنف سخن قرار پائے۔ باقی رہی اردو تنقید تو اس کا وجود محبوب کی کمر کی طرح موہوم اور انتقیدیں کے نقطے کی طرح خیالی تھا۔ (۹) یہ اثر تھا اپنے ادب کو مغربی نظریات کی روشنی میں دیکھنے کا۔ اردو ادب اور تنقید کو اس صورت حال سے عسکری نے نکالا۔

جدید تنقید نگار، خواہ وہ ترقی پسند ہوں یا غیر ترقی پسند، اس بات کے قائل ہیں کہ تخلیق تنقید حیات ہے اور یہ کہ تنقیدی شعور کے بغیر تخلیق ممکن ہی نہیں یا تنقید اور تخلیق کے مابین چولی دامن کا تعلق ہے۔ ہمارے قدیم سرمایہ ادب میں تخلیق کا تو کوئی بھی انکار نہیں کرتا۔ اس کی حیثیت و نوعیت خواہ کچھ بھی ہو۔ جب تخلیق ہے، تو کوئی تنقیدی شعور بھی ضرور ہوگا۔ سوال ہے کہ وہ تنقیدی شعور کیا تھا اور وہ کس طرح بروئے کار آتا تھا؟ قدیم سرمایہ ادب میں اگر تنقید کے وجود کا انکار کیا جائے تو پھر اس مقبول ترین تصور کا انکار لازم ہوگا کہ تنقید اور تخلیق میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ظاہر ہے کہ جدید تنقید یہ قیمت دینے کو تیار نہیں ہوگی۔ تو پھر اردو میں تنقید کے وجود کا انکار کیا معنی رکھتا ہے؟ ڈاکٹر وحید قریشی نے یہ بات بہت پتے کی لکھی ہے کہ ایرانی مزاج کی ایک خصوصیت اختصار پسندی ہے۔ یہ مزاج جب ہندوستان پر اثر انداز ہوا تو اختصار پسندی یہاں پر بھی آگئی۔ اختصار، ایجاز اور ایمائیت غزل کا جوہر ہے۔ اس نے قدیم تنقیدی طریق کار میں بھی راہ پائی تھی۔ تفصیل کے بجائے اختصار، تجزیے کے بجائے ترکیب و تالیف اس شعور کا امتیازی وصف ہے۔ قدماء کا جو ذوقی و وجدانی انداز تخلیق میں کارفرما تھا، وہی مختصر

اصطلاحات کی صورت میں ان کے طرزِ تنقید میں در آیا تھا۔(۱۰) اس انداز نے تنقیدی اصطلاحات میں ایک طرف قطعیت پیدا کی اور دوسری طرف یہ مشکل پیدا کی کہ وہ لوگ تنقیدی اصطلاحات کو کسی الگ نظام کا حصہ نہیں بناتے تھے، بلکہ اس کا اظہار عموماً تخلیق کے اندر ہی ہوتا تھا۔ کسی اصطلاح کی حیثیت تنقیدی ہے یا نہیں اسے جاننے کے لیے شعراء کے اقوال اور اشعار ہی واحد ذریعہ تھے۔ شعراء عموماً اپنے کلام کے اندر ہی کسی خاص خوبی یا وصف کو معیارِ حسن و قبح قرار دیتے تھے۔ اگلی مشکل یہ ہوئی کہ حسن و قبح کا یہ معیار مغربی نہیں بلکہ ان کے اپنے تصورِ کائنات اور اس سے جنم لینے والے نظریہ شعر کے مطابق تھا۔ حالی اور اس کے بعد کی جدید تنقید میں جب اس تصورِ کائنات اور شعریات (وہ تنقیدی تصورات جن کی روشنی میں کوئی متن فن پارہ کہلاتا ہے اور جن کی روشنی میں فن پارے کی خوبیاں متعین ہوتی ہیں) کی طرف سے بے اعتباری پیدا ہوگئی تو پھر نئے تنقیدی شعور کے لئے اقوال یا اشعارِ شعراء میں قدماء کے تنقیدی تصورات کی شناخت بھی مشکل ہوگئی۔ اور یہ غلط فہمی عام ہوگئی کہ اردو کا کلاسیکی شعری سرمایہ تنقید کے وجود سے عاری ہے۔

قدماء کے تنقیدی نمونے کسی ایک جگہ یک جا نہیں ہیں یہ شعراء کے اقوال و اشعار، مشاعروں کی داد بے داد، اساتذہ کے اعتراضات اور اصلاحات، تقاریظ، مکاتیب اور سب سے بڑھ کے تذکروں میں پھیلے ہوئے ہیں۔ علاوہ ازیں قدما نے شرح و تفسیر اور تعبیرِ کلام کو بھی بطور تنقید استعمال کیا ہے۔ اس سلسلے کی آخری بات یہ ہے کہ انیسویں کا مغربی طرزِ تنقید اور بعد کے تصورات، جن پر اردو تنقید کی عمارت اٹھائی گئی، اگر حتمی معیار ٹھہریں تو اس کے لحاظ سے اردو کے قدیم سرمایہ ادب میں تنقید کا وجود واقعی فرضی اور موہوم ہے۔ کیونکہ اس کے مطابق ادب اور تنقید ادب صرف سماجی و معاشی تصورات کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ شاعری فنکار کی شخصیت اور اس کی ماحول کا اظہار ہوتی ہے، تنقید کو صرف فنکار کے ماحول میں شاعری و ادب کے فن کا سراغ لگانا چاہیے۔ اسے حق پر فطرت اور حقیقت آگیں ہونا چاہیے۔ اور چونکہ کلاسیکی سرمایہ ادب ان اوصاف سے محروم ہے لہٰذا وہاں ان معنوں میں تنقید کا وجود نہیں تھا۔ مابعد آزاد و حالی کی تنقید اگر اردو کے قدیم سرمایہ تنقید کو تنقید ماننے کو تیار نہیں تو یہ کلیم الدین احمد کے معنوں میں بھی بالکل درست ہے۔(۱)

لیکن اگر کلاسیکی ادب کو ان ادبی معیارات کی روشنی میں دیکھنے کا تصور حق ہے جو اس ادب کو تخلیق کرنے والے معاشرے اور فنکار کے پیشِ نظر تھا تو ان معنوں میں قدیم سرمایہ تنقید کا انکار ممکن نہیں۔ بس ذرا اس ذہنی کائنات کے اندر انہی شرائط کے ساتھ جانا ضروری ہے۔ اردو تنقید کے اندر آج اگر اس ضرورت کا احساس کہیں پایا جاتا ہے تو سب سے زیادہ عسکری کی تحریروں میں۔ انیسویں صدی کے مخصوص نئے تہذیبی و ادبی تصورات کے سامنے سپر اندازی اور کمتری کے احساس کو چیلنج کر کے اپنے ادبی معیارات قائم کرنے کا کام انہوں نے ابتدائے کار ہی میں شروع کر دیا تھا۔ یہ محض دعویٰ نہیں۔ یوں تو عسکری کا پورا تنقیدی سفر اس پر گواہ ہے، مگر سردست ان کے مستقل کالم "جھلکیاں" ''اکتوبر ۱۹۴۶ء سے "ہندوستانی ادب کی پرکھ" کا وہ طویل اقتباس دیکھ لینا کافی ہے جو ہم نے اگلے باب کے شروع میں درج کیا ہے۔ آئندہ سطور میں ہم پہلے اس نقطہ نظر سے اردو کے پرانے شعری نظریات کا جائزہ لیں گے اور پھر آزاد اور حالی کے دور، ان کی شخصی زندگی اور اردو کی عہد ساز کتب آبِ حیات، مقدمہ شعر و شاعری، شعر العجم اور چند دیگر تحریروں کے تناظر میں اردو تنقید اور تہذیب کے شعور میں آنے والی ان تبدیلیوں کی طرف اشارہ کریں گے جن کی بدولت ہمارا ادبی شعور جدید تنقید کی طرف مائل ہوا۔ مقالے کے باقی حصے میں ہماری توجہ کا اصل مرکز، قدیم اور جدید تنقید کے پس منظر میں محمد حسن عسکری کی شخصیت اور مختلف مسائل پر ان کے تنقیدی تصورات ہوں گے۔ ہمارا خیال یہ ہے کہ جدید اردو تنقید میں عسکری پہلے ایسے نقاد ہیں جنہوں نے ایک طرف اپنے قدیم سرمایہ شعر و ادب اور تہذیب پر ہمارا اعتقاد بحال کیا ہے۔ انہوں نے بیسویں صدی کے مغربی اور تنقیدی شعور کو پہلے اپنے اندر پوری طرح جذب کیا اور پھر جدید اردو تنقید کو اس تجربے سے تخلیقی و تنقیدی سطح پر آگاہ کیا۔ اپنے وجود کو ایک تجربہ گاہ بنا کر اس میں ہونے والے مغرب اور مشرق کے جس ہولناک تصادم کا مشاہدہ انہوں نے خود کیا تھا، اس کے اثرات اور مضمر خطرات سے وہ نہ صرف اردو ادیبوں بلکہ تہذیب و مذہب کی فکر رکھنے والوں کو بھی جتلانے دور کرنے کی کوشش کرتے رہے تھے۔

حواشی مقدمہ (بحیثیت محمد حسن عسکری)

(۱) غالب، کلیاتِ غالب (فارسی)، ج۱، ص ۱۹۶۔۱۹۴

(۲) کلیاتِ غالب (فارسی)، ج۱، ص ۱۷۔۳۶۵

(۳) ملاحظہ ہو M. H Abrams, *The Mirror and the Lamp*, ch 1, pp 6-29

(۴) سراج منیر، "تنقید کیوں" اشاعت نوائے وقت، لاہور، ۱۹ مئی ۱۹۸۵ء

(۵) دیکھیے بورخیس کے مذکورہ افسانے کا ترجمہ اور اس کی توضیحات از محمد عمر میمن، مشمولہ آوارگی، ص ۲۷۔۲۳۵

(۶) ابوالفرج قدامہ بن جعفر، نقد الشعر، بحوالہ مسیح الزماں، اردو تنقید کی تاریخ، ج ۱، ص ۱۰، مشرقی شعریات، ص ۱۶۱۔ آئندہ ان کتابوں کے حوالے متن کے اندر ہی آئیں گے۔

(۷) چہار مقالہ (مرتبہ محمد قزوینی) ص ۴۴

(۸) اپنے مرتبہ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۲۰۹ و بعد پر وحید قریشی نے حالی کے ایسے متعدد اشعار جمع کر دیے ہیں۔

(۹) کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۱۰

(۱۰) وحید قریشی، "حالی کی تنقید" مشمولہ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۵۱

(۱۱) مزید دیکھیے مظفر علی سید، تنقید کی آزادی، ص ۲۰۶ و بعد

محمد حسن عسکری کا یہ اقتباس، اگلے باب کے مباحث کیلئے بطور تمہید کے ہے

''یہ دیکھنا ضروری ہے کہ مغربی علوم کے ہندوستان میں رواج پانے سے پہلے ہمارے یہاں کچھ تنقیدی اصول تھے بھی یا نہیں۔ اور اگر تھے تو وہ اب بھی ہمارے کام آسکتے ہیں یا اپنے ادب کی ترقی کی خاطر انہیں ورپاند کرنا پڑے گا؟.. اردو میں تنقید کی کمی کا شور کرتے کرتے بہت سے لوگوں کو یہ معلوم ہونے لگا ہے کہ انگریزی سے متعارف ہونے سے پہلے گویا اردو میں تنقید کا نام ہی نہ تھا، اور اگر تھا بھی تو بس اس قدر کہ اگر کسی شعر میں کوئی مزے دار سا محاورہ بندھ جائے تو مارے واہ واہ اور سبحان اللہ کے مشاعرے کی چھت اڑ جائے۔ لیکن جو لوگ یہ سمجھتے ہیں وہ نہ صرف غزل کے کلچر سے تعصب کا ثبوت دیتے ہیں بلکہ ادب کی نفسیات اور انسان کے دماغ سے ناواقفیت کا بھی۔ کوئی شعر سن کر اگر کسی آدمی کے منہ سے بے ساختہ واہ نکل جاتی ہے تو یہ امر بذات خود اس بات کی دلیل ہے کہ اس کے اندر تنقیدی شعور ہے، خواہ وہ ناقص اور غیر تربیت یافتہ ہی کیوں نہ ہو۔ کسی قوم میں ادب کا وجود ہی بتاتا ہے کہ اس قوم میں ادب کی پرکھ کے کچھ نہ کچھ معیار ضرور موجود ہیں، خواہ یہ اصول اتنے جامع اور ترقی یافتہ نہ ہوں جتنے کسی اور قوم میں۔ بالکل یہی حال اردو کا بھی ہے۔ غزل کے دور میں بھی ہمارے یہاں بڑا مہذب اور نکھرا ہوا ادبی ذوق اور تنقیدی شعور موجود تھا۔ کمی ہمارے یہاں یہ رہی ہے کہ مغرب کی طرح اس شعور کو عقلی اصطلاحوں میں ڈھالنے اور اصولوں کی شکل دینے کی کوشش نہیں کی گئی۔ کچھ تو یہ بات بھی ہے کہ مشرقی لوگوں کی افتادِ طبع تجزیہ کو کچھ زیادہ پسند نہیں کرتی۔ لیکن یہ بات کہتے ہوئے ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ سنسکرت میں ادب اور آرٹ کا بڑا نفسیاتی تجزیہ کیا گیا ہے اور سنسکرت تنقید کی بہت سی باتیں تو آئی اے رچرڈز کے زمانے میں بھی ناکارہ نہیں ہوئیں۔ مثلاً آٹھ رسوں والی تقسیم۔ اسی طرح عربی میں بھی بہت سے ادبی اصول افلاطون اور ارسطو سے مستعار لیے گئے ہیں۔ اور تنقید میں انسانی دماغ کی بناوٹ اور اس کی صلاحیتوں کی مختلف نوعیتوں کا خیال رکھا گیا ہے۔

مگر بہر حال عمومی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ مغرب کے مقابلے میں مشرق تجزیہ کی بہ نسبت تصوف کا زیادہ قائل ہے۔ مشرق کو چیزوں کو الگ الگ کرنے سے اتنی دلچسپی نہیں جتنی انہیں جوڑنے سے ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اردو ادب کی نشو و نما ایسے زمانے میں ہوئی جو سیاسی افراتفری کا زمانہ تھا۔ ایسے وقت میں تنقیدی اصول بنانے اور انہیں رواج دینے کی کسے مہلت تھی؟ چنانچہ ہمارا تنقیدی معیار بڑی حد تک غیر شعوری رہا۔ واضح اور متعین معیاروں کی شکل میں سامنے نہیں آسکا۔ پھر ایک بات دیکھنے کی یہ ہے کہ ہماری شاعری بھی روایتی چیز تھی، جس طرح اس کے موضوعات، تصورات اور تخیلات ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتے چلے آرہے تھے اسی طرح ہمارا تنقیدی شعور بھی اس طرح خون میں رچ بس گیا تھا کہ باذوق آدمی کے منہ سے اسی شعر پر واہ نکلتی تھی جو در حقیقت اس قابل ہو۔ میں یہ نہیں کہتا کہ مشاعرے میں جتنے لوگ آتے تھے سب کا ذوق بلند ہوتا تھا اور نہ مجھے یہ دعویٰ ہے کہ ہمارا شعری ذوق ہمیشہ ایک سطح پر رہا ہے۔ ہر انسان کی ذہنی صلاحیتیں مختلف ہوتی ہیں۔ اس لیے ضروری نہیں ہر آدمی سخن فہم ہو۔ چنانچہ ہمیں اردو کے تنقیدی شعور کا اندازہ کرنے کے لیے صرف مشاعرے کی واہ واہ تک محدود نہیں رہنا چاہیے، بلکہ اس زمانے کے بڑے بڑے شاعروں اور تذکرہ نگاروں کی رائے کا بھی غور سے مطالعہ کرنا چاہیے۔ پھر دوسری بات یہ ہے کہ ہر زندہ قوم کی طرح ہمارے یہاں بھی مذاقِ سخن میں وقتاً فوقتاً تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں اور تنقیدی معیار بھی بلند و پست ہوتے رہے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ ایک زمانے میں شاعری محض ضلع جگت رہ گئی تھی۔ جب محاورہ بندی برائے محاورہ بندی شاعری کا ایک بہت بڑا ہنر سمجھا جاتا تھا۔ جب ایسے مصرعوں پر لوگوں کو وجد آتا تھا، جیسے مثال کے طور پر یہ

کنگھیاں وہ کھا کے دانت کو قطرے سے ٹل گئے
افسوس مفلسی میں یہ [illegible] ڈھل گئے'

لیکن غور کرنے کے قابل بات یہ ہے کہ اس زمانے میں بھی میر کے خدائے سخن ہونے سے کسی نے انکار نہیں کیا۔ بلکہ تعجب کی بات تو یہ ہے کہ ناسخ جیسے آدمی کو بھی داخلی شاعری کی سمجھ تھی، اور وہ اس رنگ سے بھی بالکل بیگانہ نہیں تھے۔ چنانچہ ہم دعویٰ کر سکتے ہیں کہ اردو میں بھی ایک مہذب اور رچا ہوا ذوق شعر موجود ہے۔ اور خاص بات یہ ہے کہ غزل کے دور میں بہت تبدیلیوں کے باوجود اس کا تسلسل ٹوٹنے نہیں پاتا۔ جیسے میں ابھی کہہ چکا ہوں اس شعوری تشکیل تو اصولوں کی شکل میں نہیں ہوئی، مگر اس کی شہادتیں ہمیں بڑے بڑے استادوں کی اصلاحوں میں اس کے دو چار جملوں میں، جو روایت کے ذریعہ ہم تک پہنچے ہیں اور تذکرہ نگاروں کے انتخاب میں ملتی ہیں۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ ہمارے یہاں شعر کی پرکھ کے معیار وہی تھے جو ایک مہذب قوم کے ہونے چاہئیں۔ میر کی شاعری کو پسند کرنا اور

انھیں خدائے سخن کا لقب دینا ہی بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے یہاں صرف زبان و بیان کی خوبیاں ہی قابلِ توجہ نہیں تھیں بلکہ اخلاقی، ثقافتی اقدار بھی بڑی شاعری کے لیے لازمی سمجھی جاتی تھیں۔ اور یہاں میں پھر آپ کو یاد دلاؤں گا کہ صرف مصحفی اور غالب جیسے آدمی ہی میر کے پرستار نہیں تھے بلکہ سوائے رند، ناسخ تک نے کہا ہے کہ

آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

ناسخ کے زمانے میں لفظ پرستی رائج ہو گئی تھی تو کیا، متقدمین کے کارنامے تو نظروں کے سامنے تھے۔ اور یہ اتنی زبردست چیز تھی کہ اس سے چشم پوشی ناممکن ہے۔ میر کے متعلق یہ مصرع لکھ کر گویا ناسخ نے یہ صاف اعتراف کر لیا ہے کہ بڑی شاعری کے لیے محض محاورۃ الطیر اور مناسبت لفظی کافی نہیں، بلکہ ہم اس سے جذبات کے ایک خاص کلچر کا مطالبہ کرتے ہیں اور زندگی کے متعلق ایک سنجیدہ اور بلند نقطۂ نظر مانگتے ہیں۔ چنانچہ ایک طرف تو ہمارے تنقیدی معیار (وہ غیر شعوری ہی سہی) بڑی شاعری کے لیے چند ثقافتی اور جذباتی اقدار لازمی ٹھہراتے ہیں، دوسری طرف بیان اور اسلوب کے بھی ایسے اصول پیش کرتے ہیں جو ہر ترقی یافتہ زبان اور ادب میں پائے ملیں گے۔ اگر اساتذہ کی اصلاحوں پر ایک نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ اصلاح دیتے ہوئے وہ صرف محاورہ کی درستی اور مناسبت لفظی کا ہی خیال نہیں رکھتے تھے بلکہ ان کی نظر شعر کی صوتی خوبیوں اور بیان کی نزاکتوں پر بھی رہتی تھی۔ اصلاح دیتے ہوئے یہ استاد صرف تنافر اور تعقید کے عیب ہی نہیں مٹاتے تھے بلکہ ان کی اصلاح سے اکثر معنوی ترقی پیدا ہوتی تھی۔ مثال کے طور پر میں صرف دو اصلاحوں کا ذکر کروں گا۔ حالی کا شعر تھا

چپ چپاتے کسی کا فکر کو دیا دل ہم نے
حال جب کا نظر آتا تو چھپایا جاتا

پہلے مصرع کو غالب نے یوں بدلا

چپ چپاتے اسے دے آئے دل اک بات پہ ہم

دیکھیے اس اصلاح سے کتنی معنوی خوبیاں پیدا ہو گئیں۔ حالی کا مصرع ذرا ٹھس تھا۔ نہ اس میں وہ تیزی اور چستی تھی، نہ وہ ڈرامائی کیفیت اور نہ وہ جذباتی لطافت، جو غالب کی اصلاح نے پیدا کر دی۔

دوسرا شعر امیر کے ایک شاگرد کا ہے (مشمولہ مکاتیب ۸۰۹)

جس نے پہلو سے دل چرایا تھا
اب وہ آنکھیں چرائے جاتا ہے

امیر نے صرف دو ایک لفظوں کی تبدیلی سے شعر کو کیا سے کیا کر دیا۔ ذرا ملاحظہ فرمائیے

اس نے پہلو سے دل چرایا تھا
یہ جو آنکھیں چرائے جاتا ہے

محض 'اب' کے بجائے 'یہ' کر دینے سے شعر میں واقعی چستی اور تازگی پیدا ہو گئی۔ اور سارا واقعہ ہم سے بالکل قریب آ گیا۔ اصلی شعر میں تو ہمیں ایک قصہ سنایا جا رہا تھا۔ اب یہ معلوم ہوتا ہے کہ گویا ہم خود اپنی آنکھوں سے ساری واردات دیکھ رہے ہیں، بلکہ شریک ہیں۔

تو میری اس ساری گفتگو کا ماحصل یہ ہے کہ ہمیں اپنی زبان کو اعلیٰ تنقیدی شعور اور ادب کی پرکھ کے بلند معیاروں سے خالی نہیں سمجھنا چاہیے۔ صرف ضرورت اس بات کی ہے کہ اس تنقیدی شعور کے بکھرے ہوئے مظاہر کو ایک جگہ جمع کیا جائے، اور ان پر سنجیدگی اور احترام کے ساتھ غور کیا جائے، اور ان غیر شعوری اصولوں کا تجزیہ کر کے انھیں ضبط میں لایا جائے، اور اس کی ترتیب و تدوین کی جائے۔ اس طرح نہ صرف اپنے بزرگوں کے متعلق ہماری بدگمانی رفع ہو جائے گی، بلکہ اردو غزل میں ایک نئی جان پڑ جائے گی۔ اور غزل کے بہت سے مطالب اور نزاکتیں جو فن کے کلچر سے پوری واقفیت نہ رکھنے کے سبب ہماری گرفت میں نہیں آتے، وہ سمجھ میں آنے لگیں گی۔ اسی طرح اردو کے تنقیدی شعور کا انکشاف اور اس کی تدوین صرف ایک تاریخی دلچسپی کی چیز نہیں ہوگی، بلکہ براہِ راست اس کا اثر ہمارے ادب پر ہوگا۔ اور ہمارے ادب کی ترقی کے بہت سے نئے راستے کھل جائیں گے، جو ہماری غفلت کے سبب بند ہو گئے تھے"۔

(محمد حسن عسکری، "ہندوستانی ادب کی پرکھ"، ۱۹۴۶ء، مشمولہ جھلکیاں، ص ۲۷۶_۲۷۳)

محمد حسن عسکری — ماقبل کی شعریات

باب ۱ محمد حسن عسکری ـــ ماتحل کی شعریات

فصل اول : اردو کے قدیم انداز تنقید پر ایک نظر

اردو زبان کے آغاز کا سہرا (بحوالہ تذکرہ محمد عوفی، "لباب الالباب") مسعود سعد سلمان لاہوری (۱۰۴۶۔۱۱۲۱ء) کے سر باندھا جاتا ہے، گو اس کے ہندی دیوان کا اب کوئی سراغ نہیں ملتا۔ لہٰذا اس کے ہاں تنقید کے نمونے پائے جانے کا بھی کوئی امکان نہیں۔ امیر خسرو نے اپنے دیوان غرۃ الکمال (۱۲۹۳ء) کے دیباچے میں خود کو ہندوستانی ترک کہا ہے اور لکھا ہے کہ میں "ہندوئی میں جواب دیتا ہوں.. ہندوئی نظم کے چند جزو دوستوں کی نذر کیے گئے ہیں.. فارسی لطیف میں ہندوئی کلام کی شمولیت کوئی خاص لطف نہیں رکھتی، لیکن جہاں کہیں ضرورت تھی وہاں ضرورت کے تحت (ہندوئی کلام) نقل کیا گیا ہے۔"(۱) امیر خسرو کے ادبی نظریات یا شعریات کا قدیم اردو پر کیا اثر پڑا، اس پر ہم ابھی آتے ہیں۔ خسرو کے بعد اردو کے حوالے سے اولین نام شیخ بہاؤالدین باجن (۱۳۸۸ تا ۱۵۰۶) ساکن گجرات اور فخر الدین نظامی (زمانہ ۱۴۳۳ء) ساکن دکن، کے آتے ہیں۔ شیخ باجن کو اردو کا پہلا باقاعدہ ادیب کہا جا سکتا ہے۔ انہوں نے اپنے فارسی اور ہندوی کلام کا ایک مجموعہ "خزائن رحمت اللہ" کے نام سے مرتب کیا تھا، جو فارسی میں ہے۔ لیکن اس میں اردو کلام بھی ہے۔(۲) ہندوستان کے جنوبی علاقے میں، جسے دکن کہا جاتا ہے، ہندی یا ہندوی (موجودہ اردو) کا پہلا بڑا کام فخر الدین نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" (زمانہ تصنیف ۱۴۲۱۔۱۴۳۴ء) ہے۔ اس مثنوی کی زبان مغلق اور مشکل ہے۔ اس کے مقابلے میں شیخ باجن کا کلام زیادہ سہل ہے۔ اس کی وجہ (اور ہمارے اعتبار سے اہم بات۔ یعنی نظامی کا وجدانی تنقیدی شعور) یہ ہے کہ نظامی نے فارسی پر تکیہ کرنے کے بجائے تیلگو، کنڑ، مراٹھی، اور سنسکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے ہیں۔

شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں کہ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کے ضمن میں "اہم بات یہ ہے کہ یہ نظم شعوری طور پر ادبی ہے... نظامی کی نظر میں ایہام، یا ذو معنین الفاظ کا استعمال، شعر گوئی کا خاص جوہر ہے۔"(۳)

دو آرت سبد جس کوت میں سنہ ہوئے	دو آرت: ذو معنین الفاظ
دو آرت سبد باج رنگے سنگ ہوئے	کوت : نظم

ذو معنین الفاظ کے استعمال کے اس طریق کار کو ڈاکٹر جمیل جالبی نے "ہندی معیار سخن" لکھا ہے۔(۴) فاروقی نے اپنی نئی خیال انگیز کتاب اردو کا ابتدائی زمانہ میں اردو کی شعری روایت پر امیر خسرو کے شعری نظریات کے اثر کا بہت عمدہ جائزہ لیا ہے۔ چونکہ اردو تنقید کے ارتقا کی کتب میں یہ باتیں عموماً نہیں ملتیں اس لیے ہم اس کتاب، خصوصاً اس کے باب چہارم "نظری تنقید اور شعریات کا طلوع" کو ماخذ بنا کر اس اثر کا ذکر نسبتاً تفصیل سے کر رہے ہیں۔ فاروقی لکھتے ہیں اردو نظری تنقید کی یہ قدیم ترین ہلکی سی رمق اس اعتبار سے بھی قابل لحاظ ہے کہ "اردو میں نظری تنقید اور شعریات کے قدیم ترین اشاروں کا سلسلہ ایران یا عرب نہیں بلکہ ہندوستان کے عظیم ادبی نظریہ ساز سے قائم ہوتا ہے"۔(۵) امیر خسرو کے دیباچہ غرۃ الکمال (۶) سے شعر، علم اور حکمت کی وحدت کی بحث کی روشنی میں وہ لکھتے ہیں کہ "شعر خود اپنی حیثیت میں علم کا خزانہ ہے اور اس کا سروکار عظیم تر معاملات سے ہے نہ کہ 'حقائق' کو کسی 'ذاتی' یا 'معروضی' نقطہ نگاہ سے دیکھنے سے"۔ یہ عرب شعریات کا اصول ہے کہ شعر کا کام "اطلاع" فراہم کرنا نہیں۔ بلکہ اس کا تعلق حکمت جیسے عظیم و بزرگ حقائق سے ہے۔(۷) اسی لئے قدما کے تصور شعر میں شاعری عموماً اپنے سیاسی، سماجی، اور معاشی ماحول سے بے نیاز نظر آتی ہے۔ اس کا کام سیاسی، سماجی اور اخلاقی تضادات کو پیش کرنا نہیں ہوتا۔ اور نہ ہی شعری کمال کو سچ اور جھوٹ کے معیار پر پرکھا جانا چاہیے۔ لیکن اس کا ہرگز مطلب یہ نہیں کہ قدما کے تصور شعر کے پیچھے کوئی ثقافتی و اخلاقی اقدار نہیں تھیں۔ خود خسرو نے "شاعر کے معنی عالم" کیے ہیں اور حکمت کو شعر میں داخل کر کے لکھا ہے کہ "شعر کا رتبہ حکمت سے زیادہ بلند ہوتا ہے اور حکمت شعر کے تہہ دار معنی میں شامل ہوتی ہے"۔(۸) جس شعریات کے بانی کے نزدیک، روایتی تصور شعر کے عین مطابق، حکمت جیسے عظیم حقائق و بزرگ معاملات شعر کے مفہوم میں داخل ہوں، اس شعریات کو اخلاقی و ثقافتی اقدار سے خالی نہیں کہا جا سکتا۔ مگر سر دست یہ مسئلہ زیر بحث نہیں۔

ہمارے ہاں شعر میں "روانی" پر جو غیر معمولی تاکید ہے اسکا آغاز بھی امیر خسرو سے ہوتا ہے۔ اور وہ پہلے نظریہ ساز ہیں جنہوں نے اس لفظ کو بطور اصطلاح برتا ہے۔ "روانی" کی تعریف شبلی نعمانی نے یہ بتائی ہے کہ کلام میں الفاظ کا "باہم ایسا توافق، تناسب، موزونی اور ہم آوازی ہو کہ سب مل کر گویا ایک لفظ یا ایک ہی جسم کے اعضاء بن جائیں، یہی بات ہے جسکا نام .. ہماری زبان میں سلاست، صفائی اور روانی ہے"۔(۹) فاروقی نے خسرو کے کلیات نظم کے دیباچے سے "روانی" کے اس مفہوم اور استعمال، اور قدیم اردو شعرا شیخ احمد گجراتی، ملا وجہی، نصرتی، ولی اور شاکر ناجی وغیرہ پر اس کے اثرات اور پھر ان مقامی ادبا کی ان معاملات میں قوت ایجاد و اجتہاد اور خلاقانہ استعمال کی مثالیں دیکر لکھا کہ اٹھارویں صدی کے دہلوی شعراء نے بھی روانی کے اسی تصور کو اپنی شعریات کی بنیاد قرار دیا تھا۔(۱۰) ملا نصرتی بیجاپوری (۱۶۰۰ء۔۱۶۷۴ء) کی مثنوی "علی نامہ" میں "مضمون" کی اصطلاح استعمال ہوئی ہے، جو اردو میں مضمون بطور اصطلاح کی قدیم ترین مثال ہے۔ "مضمون" اور "معنی" کا فرق ہمارے ہاں سب سے پہلے سبک ہندی کے شعراء نے کیا، اور دکن کے شعرائے اردو نے اسے رد و میں متعارف و عام کیا ہے۔ ہند مسلم تہذیب میں "معنی آفرینی" پر جو خاص توجہ دی گئی ہے اس کے ڈانڈے بھی امیر خسرو سے جا ملتے ہیں۔ انہوں نے ایک خاص قسم کے ایہام (ایہام ذوی الوجوہ) پر بہت فخر کیا ہے۔(۱۱) شیخ خوب محمد چشتی (۱۵۲۹۔۱۶۱۴ء)، یکے از اکابر صوفیائے گجرات، نے اپنی نظم رمثنوی "خوب ترنگ" میں جو باتیں کی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس زمانے میں گجری، ہندی اور دیگر مقامی و غیر مقامی زبانوں کے ملاپ سے جو نئی زبان (موجودہ اردو اور قدیم گجری رہندی) تیار ہو رہی تھی، اگرچہ اسے عرب و ایران کے تصورات شعر بھی فعال کر رہے تھے، مگر وہ روایت مقامی روایت سے مختلف ہو کر بھی مقامی تھی۔ شیخ خوب چشتی اس لسانی لین دین کے اصول سے خوب واقف تھے۔ جالبی لکھتے ہیں کہ "خوب محمد چشتی اس نئے رجحان کے اولین معمار ہیں، جس کے بعد یہ رجحان دکن پہنچ کر اردو زبان و شاعری کے دھارے کو بدل دیتا ہے۔"(۱۲) اس بنا پر فاروقی کہتے ہیں کہ امیر خسرو اور شیخ خوب محمد چشتی اردو شعریات کے اولین نظریہ ساز ہیں۔(۱۳)

اردو شعریات کے اگلے بڑے نظریہ ساز شیخ احمد گجراتی (پیدائش ۱۵۳۹ء)، مصنف مثنوی "یوسف زلیخا" ہیں۔ وہ تمثیل، استعارہ، تخیل اور فکری لطافت کو اپنے کلام کا جوہر بتاتے ہیں۔ وہ نہ اندھی تقلید کے قائل ہیں، نہ ابداع برائے ابداع کے۔(۱۴) ان کے نزدیک عربی، فارسی یا سنسکرت کوئی ذراونی یا اقتداری قوتیں نہیں، وہ سب کو اپنے کلام میں لاتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا کام نئی دنیائیں تخلیق کرنا، اشیا کی ترتیب بدلنا، اونچ کو نیچ، اور نیچ کو اونچ ثابت کرنا ہے تاکہ اشیا کو پھر سے نیا کہا جاسکے۔ تجرید، خیال بندی، نازک خیالی، استعارے کی نوعیت اور صنائع کی اہمیت کے حوالے سے دیکھیں تو ان کے ہاں سبک ہندی کی شعریات کی چاپ سنائی دیتی ہے۔ یہ ادبی و لسانی شعور عرب، ایران سے آنے کے بجائے ان کے اجتہادی و خلاق ذوق کا نتیجہ ہے۔ ان کا لسانی شعور غیر ضروری عربی فارسی کے خلاف ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں کہ احمد گجراتی نے اس مثنوی (یوسف زلیخا) میں عربی فارسی الفاظ کو کم سے کم استعمال کرنے پر زور دیا ہے۔

عرب الفاظ اس قصے میں کم لیاؤں   نہ عربی فارسی بھوتیک میلاؤں (۱۵)

وہ وزن کی خاطر الفاظ کے تلفظ یا اعراب بدلنے کے خلاف ہیں، حرف کو دبانے یا ساقط کرنے کو پسند نہیں کرتے۔ فاروقی کہتے ہیں کہ "یہ سب باتیں شعر میں لسانی بیوپار کی پختگی اور استقلال کی نشاندہی کرتی ہیں۔"(۱۶)

"یوسف زلیخا" کے کچھ عرصے کے بعد ملا وجہی (م ۱۶۶۰ء) نے جب اپنی مثنوی "قطب مشتری" لکھی تو اس نے صحت زبان میں معیار استاد کو بھی اہم بتایا۔ شیخ احمد کو جہاں ورتی الفاظ سے زیادہ دلچسپی تھی وہاں وجہی نے استاد کے طریق عمل کو بھی معیار بنایا۔ وہ اسلوب اور الفاظ کو فی نفسہ اہم جانتے ہیں اور شعر میں الفاظ کی بنیادی اہمیت کے قائل ہیں۔ مثلاً، قطب مشتری کے مندرجہ ذیل اشعار دیکھیے:

کتا ہوں تجے پند کی ایک بات   کہ ہے فائدہ اس منے دھات دھات
جو بے ربط بولے تو بتیاں پچیس   بھلا ہے جو یک بیت بولے سلیس
سلاست نہیں جس کیری بات میں   پڑیا جائے کیوں کر لیکر ہات میں
جسے بات کے ربط کا فام نیں   اسے شعر کہنے سوں کچ کام نیں
کو کر تو لئی بولنے کا ہوس   اگر خوب بولے تو یک بیت بس
ہنر ہے تو کچ نازکی برت یاں   کہ موتاں تمیں باندتے رنگ کیاں
دو کچ شعر کے فن میں مشکل اچھے   کہ لفظ ہور معنی یو سب مل اچھے

اسی لفظ کوں شعر میں لیا گیا توں   کہ لیایا ہے استاد جس لفظ کوں

ان اشعار سے فن شعر کے کون کون سے نکات برآمد ہوتے ہیں انہیں ہم بوجہ طوالت نقل نہیں کر رہے۔ ہم صرف یہ کہنے پر اکتفا کرتے ہیں کہ اردو کے تمام قابل ذکر محققین اور ناقدین نے ان اشعار کو اردو کے قدیم ترین شعری تنقید کے نمونے کے طور پر ضرور پیش کیا ہے۔ (۱۷) شیخ بہاالدین باجن سے، ملا وجہی تک، گذشتہ ڈھائی سو سال کے دوران اردو کی قدیم شعریات اور نظریہ ادب کی جو کارگزاری تھی اسے صنعتی بیجا پوری نے اپنی مثنوی "قصہ بے نظیر" میں خلاصتاً بیان کیا ہے۔ ان امور کی بنا پر شمس الرحمن فاروقی نے بجا طور پر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ "قدیم اردو ادبی نظریۂ شعر کے بارے میں شائد سب سے توجہ انگیز اور قابل لحاظ بات یہ ہے کہ آزادی اور خود کفالت کی ایک فضا ہے جو اس میں ہر جگہ پھیلی ہوئی ہے۔" (۱۸)

نواب صدرالدین فائز دہلوی (۱۶۹۰ تا ۸۔۱۷۳۷) کو عموماً شمالی ہند کا پہلا صاحب دیوان شاعر سمجھا جاتا ہے۔ اپنے اردو دیوان کے مقدمے میں انہوں نے کچھ اصول شعر بھی بیان کیے ہیں، جسکے مطابق شعر میں جدت اور لطافت ہونا چاہیے، قافیہ صحیح، شعر حشو و زوائد سے پاک، الفاظ سادہ و شیریں، عبارت سلیس و عام فہم ہو، شاعر قدما کے رویوں سے واقف ہو، اور ان کا تتبع کرے، ذوق سلیم پر شاق گزرنے والے الفاظ سے پرہیز لازم ہے، دور از کار تشبیہوں اور استعاروں کو استعمال نہ کرنا چاہیے۔ شاعری اگرچہ عروض دانی پر منحصر نہیں مگر شاعر کے لئے اسکا علم ضروری ہے۔ (۱۹) فائز دہلوی نے اپنے مقدمے میں تمام اصناف سخن کے اصول وضوابط لکھے ہیں۔ یہ خیالات عموماً فارسی سے ماخوذ ہیں، مگر بعض مقامات پر اپنی آرا بھی دی ہیں۔ اکثر عروضیوں اور ماہرین فن نے شعر کے لئے موزونیت کلام کے ساتھ ارادۂ شاعری قید بھی لگائی ہے۔ مقصود اس سے یہ ہے کہ قرآن پاک کی ایسی آیات اور اقوال نبوی کے ایسے کلمات کو، جو موزوں بھی ہیں، شعر کے الزام سے بری کیا جائے۔ فائز اس شرط کو غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ اور قرآن پاک کی آیتوں کو شعر کہے جانے میں کوئی توہین نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک اس شرط کی موجودگی میں بھی ان آیات پر شعر کا اطلاق ہو جاتا ہے کیونکہ کلام الٰہی کے متعلق یہ کہنا ہرگز صحیح نہیں کہ اس میں کوئی صفت بغیر ارادہ کے موجود ہے۔

> "کلام مصطفوی ﷺ میں موزوں مصرعے ملے ہیں، اور حضرت امیر المومنین صلوٰۃ اللہ علیہ و آلہٖ کا دیوان شعر بھی موجود ہے۔ اور یہ لوگ جو کہتے ہیں کہ کلام مصطفوی ﷺ میں موزوں مصرعے بلا قصد آ گئے ہیں، فضول بات ہے۔ یہ لوگ کلام الٰہی کے باب میں کیا کہیں گے؟ حق تعالیٰ بلا قصد و ارادہ کوئی کام نہیں کرتا، اور اس کی جناب سے سہو افعال کا صدور محال ہے (پس ضرور ہے کہ) یہ ارادہ ہوا ہوگا۔ قرآن پاک میں یہ کلمات نظم و وزن موجود ہیں، مثلاً بسم اللہ الرحمٰن الرحیم ۔ نصر من اللہ وفتح قریب۔ (اسی طرح چند اور آیتیں دی ہیں) پس اس سے معلوم ہوا قصد وزن حق سبحانہ تعالیٰ کے ارادے سے ظاہر ہوا کیونکہ علیم حکیم قدیم کے علم میں غفلت متصور نہیں۔۔۔" (۲۰)

ہمارے لئے یہاں یہ بات اس لئے اہم ہے کہ شعر کے لئے "قصد شاعر" و "مراد شاعر" کی شرط پر بحثیں ہمارے ہاں بیسویں صدی کی تنقید سے مخصوص سمجھی جاتی ہیں۔ فائز کا اس پر بحث کرنا ایک نادر واقعہ ہے۔

اپنے زمانے میں سودا (۱۷۰۶۔۱۷۸۱) صرف شاعر کے طور پر ہی نہیں بلکہ اپنی معرکہ آرائیوں اور ہجویات کے لئے بھی نمایاں ہے۔ اس کے دو رسائل "عبرت الغافلین" اور "سبیل ہدایت" اس کے تنقیدی شعور کے خدوخال پیش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اس کے قصیدوں اور غزلوں میں بھی شاعر، اور شاعری پر اظہار خیال ملتا ہے۔ "عبرت الغافلین" اشرف علی خان کے فارسی شعرا کے تذکرے پر مرزا فاخر مکین کے اعتراضات کا جائزہ ہے۔ (۲۱) اس میں ہمیں سودا کے نظریہ تنقید کی عملی مثالیں ملتی ہیں۔ مسیح الزماں نے اپنی کتاب اردو تنقید کی تاریخ میں اس سے سودا کے جو تنقیدی نظریات اخذ کیے ان میں سے چند یہ ہیں ۱۔ شعر میں قواعد زبان کی سختی سے پابندی کی امید رکھنا زیادتی ہے۔ ۲۔ تناسب لفظی اور صنائع بدائع کا لحاظ اس قدر رکھنا چاہیے، جس سے خیال کی اہمیت نظر انداز نہ ہو۔ ۳۔ فارسی محاورے جن معنوں اہل زبان کے ہاں مروج ہیں ان سے انحراف نہیں ہونا چاہیے۔ ۴۔ مسلمات و لوازمات شعر سے انحراف نہیں ہونا چاہیے۔ مثلاً عاشق کے جذبات رشک و غیرت کے بجائے بے حمیتی و بے غیرتی کر دینا، وغیرہ۔ ۵۔ نئی ترکیبیں و نئے الفاظ کی معنویت پر نظر رہنی چاہیے۔ مثلاً "چشم سرمناک" کے بجائے "چشم سرمہ گوں" بہتر ہے کہ چشم کے ساتھ ناک کا لفظ غیر مستعمل ہے۔ وغیرہ وغیرہ (۲۲)

"سبیل ہدایت" نامی مثنوی میں سودا نے میر تقی (۲۳) کے ایک مرثیے پر تنقید لکھی ہے۔ طریقہ یہ رکھا ہے کہ پہلے میر کا ایک شعر لیتے ہیں اور پھر اس پر جرح کرتے ہیں۔ ذیل میں سودا کے تنقیدی نمونے کی چند جھلکیاں دی جاتی ہیں۔ سودا پہلے میر کا متن نقل کرتے ہیں،

پھر اس پر اعتراض کرتے ہیں:

شہ دیں یہ فرما کے رن کو چلے ہیں ۔۔۔ سب اہلِ حرم سینہ کوباں کھڑے ہیں
بلائیں وہ چاروں طرف لے رہے ہیں ۔۔۔ کہ دیدار اب تیرا پھر ہم کو کب ہے

اس پر سودا کے اعتراضات یہ ہیں:

۱۔ چلے ہیں، کھڑے ہیں، لے رہے ہیں، کہنا درست نہیں کیونکہ

چلے ہیں کے کہنے کی یہ جا نہیں ہے ۔۔۔ رو ماضی میں حال کا ذکر کب ہے

۲۔ چلے اور کھڑے کا قافیہ غلط ہے۔

چلے اور کھڑے قافیہ جو کیا ہے ۔۔۔ یہ معیوب فن سخن میں لیا ہے

۳۔ بلائیں لینے سے یہ معلوم نہیں نکلتا کہ یہ آخری دیدار ہے۔

بلائیں لیے سے نہ نکلا یہ کہنا ۔۔۔ کہ دیدار اب تیرا پھر ہم کو کب ہے (۲۴)

مسیح الزماں کے مطابق سودا نے اس مثنوی پر جو تنقید لکھی اس میں کچھ سخت گیری کا عنصر ہے۔ تاہم صنائع لفظی اور الفاظ کے استعمال کا معیار ان کی ہاں بہت کڑا اور اچھا ہے؛ جبکہ ڈاکٹر خلیق انجم نے میر پر سودا اعتراضات کو اکثر حق بجانب قرار دیا ہے۔

''سبیل ہدایت'' اور ''عبرت الغافلین'' سودا کی عملی تنقید کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ اسی طرح ''قصیدہ در نصائح فن شعر وطعن بر شاعری و مدح مہربان خان'' کی تشبیب میں سودا شعر میں خوبی و تاثیر و کامرانی کے لئے چار باتیں بتاتے ہیں:

اے پسر چار نصائح میں کروں ہوں اد کو ۔۔۔ کر کے تحویل دل اپنے تو کہا کر اشعار
اولاً یہ کہ مجالس میں زباں دانوں کے ۔۔۔ تیرے آگے جو پڑھے کوئی سخنور اشعار
سخن ایسا نہ ہو سرزد کہ دل اس کا ہو دونیم ۔۔۔ گو ہوا تیغ زباں کا ترا جوہر اشعار
دوئم یہ جو تو چاہے کہ نہ مجھ سا ہو کوئی ۔۔۔ شعر سے میرے کسی کے نہ ہوں برتر اشعار
شعر تحسیں کی بھی ناداں کہ نہ پڑھیو اک بار ۔۔۔ پڑھیو دانا کی تو نفریں پہ مقرر اشعار
سوئم گر کہے تجھ سے کوئی نادان کہ ہیں ۔۔۔ تیرے دیواں میں ہر دانین کے کفر اشعار
چار میں بال زن ان کو نہ سمجھیو یہ فلک ۔۔۔ مرغ معنی سے ترے پاویں جو شہپر اشعار
بوجھ کر اپنی ترقی کو تنزل تیری ۔۔۔ عرش پر ہوں تو سمجھ فرش کے اوپر اشعار (۲۵)

پورے قصیدے کو پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہاں سودا کے پیش نظر تاثیر شعر اور آداب شعر کا مسئلہ ہے، کہ سخن میں کسی کی دل آزاری نہیں ہونی چاہیے، شعر پر اظہار رائے کرتے ہوئے ذاتیات کو درمیان میں نہ لانا چاہیے۔ قدر شعر کے لئے سخن فہم کے سامنے شعر پڑھیے خواہ وہ نفرین ہی کرے اور نادان خواہ تحسین ہی کرے اسکے سامنے شعر نہ پڑھو۔ یہاں شاید صائب کا شعر سودا کے پیش نظر ہو کہ

صائب دو چیز می شکند قدر شعر را ۔۔۔ تحسین ناشناس و سکوت سخن شناس

وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ

نہیں آفاق میں دلکش سخن بے تاثیر ۔۔۔ گر اثر ہو تو کریں دل کو مسخر اشعار
حق کی امداد ہے مقبول سخن کا ہونا ۔۔۔ یوں تو کہتے ہیں سبھی بہتر و بدتر اشعار

یہاں ایک تو سودا شعر کا پُر اثر ہونا ضروری قرار دیتے ہیں اور دوسرے حافظ کی ہمنوائی میں بڑی حد تک اس امر کے بھی قائل ہیں کہ لطف سخن و قبول عام خداداد شے ہے۔ نیز ''مثنوی بطور ساقی نامہ در ہجو میاں فوقی''، (۲۶) کے اشعار میں بھی سودا شعر کے پُر تاثیر ہونے پر بہت زور دیتے ہیں۔

شعر میں لفظ و معنی کی بحث اور الفاظ و خیالات میں سے کون برتر ہے اور کون ماتحت، یہ بحثیں نئی نہیں ہیں۔ قدامہ بن جعفر اور ابن رشیق سے لیکر مغرب جدید تک کے علمائے ادب اس پر بحثیں کرتے آ رہے ہیں۔ کچھ علمائے فن نے معنوی پہلو پر توجہ دی ہے اور اسے کسی طرح نظر انداز نہیں کیا، مگر عموماً ان کی رائے طرز بیان اور ہیئت یعنی الفاظ کی اہمیت کی طرف رہی ہے۔ (۲۷) سودا بھی عمومی طور پر الفاظ و طرز ادا ہی کو اہم جانتے ہیں۔ مگر تناسب لفظی و ایہام وغیرہ کے چکر میں جب ادائے معانی چیستاں بن جائے تو وہ اسکی خبر بھی خوب لیتے ہیں۔

"مخمس در ہجو" (۲۸) کے یہ بند دیکھئے:

کامل فنِ سخن کہتے ہیں اس کو اکمل　　پرورش لفظ کی منظور ہو جس کو اول
پر نہ یاں تک کہ عبارت ہی کو کردے مہمل　　اعتقاد ان کا ہے یوں وہ جو کئی ہیں اجہل
مو نہ ہو پرورش شانہ میں تو ہو سو بل

اس مخمس میں ایسوں کی خبر لی گئی ہے جو پرورش لفظ کے جوش میں عبارت کا خون کرتے ہیں، جو "شعر مربوط پر ایراد" کرتے اور تلازمے کیلئے بے ربط لفظ لاتے ہیں، جن کو معنی کی کوئی پروا نہیں:

ریش بابا جو سنی ہے کوئی قسم انگور　　شانہ دو سر بن اس کا وہ نہ لادیں مذکور
ربط الفاظ کو معنی سے نہ دیں تا مقدور　　لف و نشر ان کو مرتب جو ہو کرنا منظور
رامپوری یہ کٹاری کہیں اور بیتا پھل

سودا نے دور از فہم اور بد ذوقی پر مبنی استعاروں کے استعمال کا بھی رد کیا ہے:

یاں تلک پاک نہیں ماہ کے گر ساتھ ہو شہر　　زلف کے واسطے بندھ جائے کہیں سانپ کی لہر
چشم کے وصف میں گو ہووے تو ہو گردش دہر　　نہ تلاش ان کے سخن کا سا کہ جس میں یہ قہر
باندھیں لب کو جو یاقوت تو دہن کو مقتل

دہن کو مقتل (انگیٹھی) سے استعارہ کرنا بد مذاقی کی انتہا ہے۔ اس سے دہنِ معشوق کا وہ تصور ہی زائل ہو جاتا ہے جو وجہ خوبی ہے۔ اس سے یہ اصولِ استعارہ معلوم ہوا کہ مستعار منہٗ سے مستعار لہٗ کی خصوصیت، بتمام و کمال واضح ہونا چاہیے اور حاصل لطف و خوبی ہو نہ کہ بد مذاقی۔ اسی طرح "قصیدۂ امام ضامن" میں بھی سودا نے رعایت و تناسب لفظی پر استادانہ بحث لکھی ہے۔ (۲۹) غرض کہ سودا کی شاعری اور خصوصاً ان کے معرکوں میں جا بجا محاسن کلام اور معائب سخن کے حوالے سے نظری و عملی تنقید کے نمونے ملتے ہیں۔ (۳۰)

شعرا کے تذکرے۔ ادبی تنقید کا ایک ماخذ: اب تک کے مباحث سے واضح ہو گیا ہو گا کہ قدیم ادبی سرمائے کے بارے میں یہ خیال سراسر نافہمی پر مبنی ہے کہ قدما کے ہاں تنقیدی شعور نہیں تھا۔ سیدھی سی بات ہے کہ اگر فن یا ادب تنقید حیات ہے تو ادب کی موجودگی ہی کسی تنقیدی شعور کا پتا دینے کے لیے کافی ہے۔ تو سوال یہ ہے کہ پھر یہ نافہمی کیوں عام ہوئی؟ محمد حسین آزاد جنھیں جدید ادبی نظریہ سازی کا بانی کہہ سکتے ہیں، کی آبِ حیات کے ابتدائی صفحات ہمیں اس فضا اور ان اسباب کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں جو ہماری قدیم شعری کائنات اور ادبی سرمائے کو بے اعتبار بنا رہے تھے۔ آزاد لکھتے ہیں:

"نئے تعلیم یافتہ جن کے دماغوں میں انگریزی لالٹینوں سے روشنی پہنچی ہے وہ ہمارے تذکروں کے اس نقص پر حرف رکھتے ہیں کہ ان سے نہ کسی شاعر کی زندگی کی سرگزشت کا حال معلوم ہوتا ہے، نہ اس کی طبیعت اور عادات و اطوار کا حال کھلتا ہے۔ نہ اس کے کلام کی خوبی اور صحت و سقم کی کیفیت کھلتی ہے، نہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کے معاصروں میں اور اس کے کلام میں کن کن باتوں میں کیا نسبت تھی۔ انتہا یہ ہے کہ سالِ ولادت اور سالِ وفات تک بھی نہیں کھلتا۔ اگرچہ اعتراض ان کا کچھ اصلیت سے خالی نہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ اس قسم کی معلومات زیادہ تر خاندانوں اور خاندانی باکمالوں اور ان کے صحبت یافتہ لوگوں میں ہوتی ہیں۔ وہ لوگ کچھ تو انقلابِ زمانہ سے دل شکستہ ہو کر تصنیف سے ہاتھ کھینچ بیٹھے۔ کچھ یہ کہ علم اور اس کی تصنیفات کے انداز روز بروز کے تجربے سے بدلتے رہتے ہیں۔ عربی فارسی میں اس ترقی اور اصلاح کے رستے سالہا سال سے مسدود ہو گئے۔ انگریزی زبان ترقی اور اصلاح کا طلسمات ہے۔ مگر خاندانی لوگوں نے اول اول اس کا پڑھانا اولاد کے لئے عیب سمجھا۔ اور ہماری قدیمی تصنیفوں کا ڈھنگ ایسا واقع ہوا تھا کہ وہ لوگ ایسی وارداتوں کو کتابوں میں لکھنا کچھ بات نہ سمجھتے تھے۔ ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو زبانی جمع خرچ سمجھ کر دوستانہ صحبتوں کے نقلِ مجلس جانتے تھے۔ اس لیے وہ ان رستوں سے اور ان کے فوائد سے آگاہ نہ ہوئے۔ اور یہ انھیں کیا خبر تھی کہ زمانہ کا ورق الٹ جائیگا۔ پرانے گھرانے تباہ ہو جائیں گے۔ ان کی اولاد ایسی جاہل رہے گی کہ اسے اپنے گھر کی باتوں کی بھی خبر نہ رہے گی اور اگر کوئی بات ان حالات میں سے بیان کرے گا تو لوگ اس سے سند نہ سمجھیں گے۔" (۳۱)

یہ اقتباس ہمارے اس مخمصے کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے جس کی وجہ سے ہم اپنے ادبی سرمائے کے معیاراتِ ادب و فن کی تفہیم و تحسین سے عاری ہو

گئے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ بعد میں اس راہ کو ہموار کرنے میں صاحب آب حیات کا بھی حصہ کچھ کم نہیں۔ آزاد کے اس بیان پر فرانسس پریچٹ کا تبصرہ بھی خوب ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ اس میں آزاد کی اپنی صورت حال کی پیچیدگی بھی ظاہر ہے۔ وہ تذکروں کی روایت سے بالکل الگ تھے۔ کیونکہ اس روایت کے خائص کو محسوس کر رہے تھے۔ وہ اگلی نسل سے بھی الگ کھڑے ہیں کیونکہ وہ اس نسل کا مطبوعہ کتب اور انگریزی کورد کرنا غلط سمجھتے ہیں: لیکن وہ نئی "جاہل" نسل سے بھی الگ ہیں جو اس قدر "مغربی" ہو گئی ہے کہ وہ اس شے کا "تحریری" ثبوت مانگتی ہے جو اسے بچپن میں اپنے بزرگوں سے از خود سیکھ لینی چاہیے تھی۔ لیکن اس کے لئے کسی کو قصوروار بھی نہیں ٹھہرایا جا سکتا، کیونکہ اس مسئلے کی جڑیں ۱۸۵۷ء کی غیر متوقع اور نا قابل تصور تباہی میں پوشیدہ ہیں۔ زمانے کا ورق الٹا جا چکا تھا، پرانے گھرانے تباہ ہو چکے تھے، اگلے بزرگ دل برداشتہ ہو چکے تھے اور زبانی ترسیل علم کے ذرائع تباہ ہو چکے تھے۔ (۳۲)

تو یہ ہیں اسباب اس خیال کے عام ہونے کے کہ ہمارے قدیم ادبی سرمائے میں تنقیدی شعور نہیں پایا جاتا۔ پروفیسر کرار حسین کا کہنا ہے کہ ہمارے روایتی معاشرے میں ادب کو خود سے الگ کر کے ایک فاصلے سے دیکھنا ممکن ہی نہیں تھا لہٰذا وہاں ایک مفہوم میں تنقید تھی بھی نہیں۔ کیونکہ تنقید ادب کو ایک فاصلے سے دیکھنے کا نام ہے۔ (۳۳) دراصل ۱۸۵۷ء سے پہلے کی دنیا علم و فن کی زبانی ترسیل کی دنیا تھی۔ وہاں ہنر و فن کے بہت سے رموز و اسرار استادوں سے براہ راست سیکھے جاتے تھے اور یہ روایت سینہ بہ سینہ آگے بڑھتی تھی۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے نے اُس دنیا کو حتمی طور پر ختم کر دیا تھا۔ اس کے بعد جو دور شروع ہوا اس میں "انگریزی لالٹینوں" کی روشنی میں پرورش پانے والے ذہنوں نے پھر خود بھی اُس پرانی روایت اور اس میں موجود تصورات کو بے اعتبار کرنا شروع کر دیا اور آہستہ آہستہ وہ کائنات شعر و فن کے اپنے تصورات سمیت ہم سے گم ہو گئی۔ انگریزی تعلیم اور مغربی تصور ادب کے عام ہونے کے نتیجے میں محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی نے اردو کے قدیم سرمایہ ادب کو جب اُن ادبی نظریات کی روشنی پر کھا تو وہاں شعر و قصائد کے ناپاک دفتر کے علاوہ کچھ نظر نہ آیا۔ بہر کیف آئندہ سطور میں ہم تذکرہ نگاری کی روایت اور اس کے باطن میں کارفرما تنقیدی تصورات کو آب حیات اور مقدمہ شعر و شاعری سے قبل کے نقطہ نظر سے دیکھیں گے۔

تذکرہ دراصل "بیاض" کی ترقی یافتہ صورت کا نام ہے۔ بیاض میں صرف اشعار کا انتخاب ہوتا تھا۔ اس انتخاب اشعار میں جب صاحب شعر کے مختصر حالات اور کلام پر تبصرے کا اضافہ ہو گیا تو گویا تذکرہ وجود میں آ گیا۔ (۳۴) "بیاض" یعنی انتخاب اشعار کی تاریخ اتنی ہی پرانی ہے جتنی خود شعر گوئی کی۔ انتخاب شعر کا یہ شوق دراصل تخلیقی جذبے ہی کی ایک صورت ہے۔ اسے شعری تنقید کا نقطہ آغاز سمجھنا چاہیے۔ اس سرگرمی میں گو ذاتی پسند و ناپسند کو بڑا دخل تھا مگر یہ معیار فن اور مذاق سخن سے یکسر بیگانہ بھی نہیں تھی۔ انتخاب شعر اگرچہ تنقید کا کوئی بنیادی اصول نہیں، مگر ادبی تنقید سے اسکی اہمیت کو یکسر خارج بھی نہیں کر سکتے۔ اس معیار کی نوعیت ذوقی و وجدانی سہی، مگر ذوق و وجدان تنقید فن کی بدیہیات میں سے ہیں۔ یہ نہ ہو تو تنقید محض میکانیات کا شعبہ بن جائے۔ ذوق کو نکھارنے میں اس کی اہمیت مسلم ہے۔ ظاہر ہے کہ "بیاض" حافظے کی ایک صورت اور اس کی کمزوری ہی کا متبادل ہے۔ آج بھی اشعار کی تنقید میں انتخاب اشعار سے مفر نہیں۔ ہمارے اپنے زمانے میں حسرت موہانی کے انتخاب شعر کی مثال سامنے ہے جس نے شعرا کی ایک نسل کو متاثر کیا ہے۔ انتخاب اشعار اور ان کے تقابل سے آمد و آورد، توارد و تسامح، خیال کی جدت و قدامت اور مضمون آفرینی کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ انتخاب اشعار کے بڑھتے ہوئے شوق نے آگے چل کر تذکرۂ شعرا کی شکل اختیار کر لی۔ مشہور عالم اور محقق مولانا عبدالحی کا تذکرہ، گل رعنا بھی اسی بیاض کے شوق کی وجہ سے وجود میں آیا تھا۔ (۳۵)

تذکرہ نگاری کو ترقی دینے میں شعرا کی معاصرانہ چشمک، باہمی رقابت، گروہ بندی، اور علاقائی تعصب کو بھی بڑا دخل رہا ہے۔ ولی، ناصر علی اور میر و سودا کے زمانے سے دور حاضر تک اس کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ اشعار میں تو ان چشمکوں کی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں۔ تذکرے بھی ان سے خالی نہیں۔ شعرا کی ان معاصرانہ قباحتوں کو اخلاقی نقطہ نظر سے خواہ کچھ بھی کہیں، مگر ان سے نشتر تنقید خوب تیکھا ہوا۔ ان سے زبان و ادب اور فن و شعر کا خوب بھلا ہوا۔ ان معرکوں میں ایسے ایسے نادر نکتے اور چھپے ہوئے گوشے سامنے آئے جو ان کے بغیر شاید ان زعمائے فن کے دماغ ہی میں رہ جاتے۔ (۳۶) تذکروں کے محتویات سے یہ بات اچھی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ کس کے کس سے کیسے تعلقات تھے۔ کون کس کے کلام پر کیسی رائے رکھتا تھا۔ کس نے کس کا جواب دینے کے لیے کس طرح کا تذکرہ لکھا تھا۔ یعنی یہ معاصرانہ چشمک بھی تذکرہ نگاری کے فروغ میں معاون رہی۔ "تذکرے" کی کوئی جامع مانع تعریف کسی تذکرہ نگار کے ہاں نظر نہیں آئی۔ قدیم تذکرہ نگاروں میں صرف کریم الدین، (مولف طبقات الشعرائے ہند، ۱۸۴۷ء) نے اس طرف بعض اہم اشارے کیے ہیں۔ اس کے زمانے میں چونکہ دہلی

کالج کے اثرات عام ہونے لگے تھے اس لیے اس دور میں تذکرہ اور تاریخ کے فرق کا احساس بھی عام ہونے لگا تھا۔ کریم الدین تذکرے کی نوعیت یوں بیان کرتے ہیں:

> "واضح ہو کہ تاریخ اس کو کہتے ہیں جس میں واقعات یا حالات زمانہ اس طور پر لکھے جائیں کہ اس سے یہ معلوم ہو سکے کہ فلاں زمانے میں یہ حادثہ یا واقعہ گزرا۔ بخلاف تذکرے کے کہ اس میں ایک خاص قسم کے لوگوں کا حال لکھا جاتا ہے... تذکرہ خاص ہے اور تاریخ عام کہ وہ تذکروں کو بھی مشتمل ہوتی ہے... غرض کہ تاریخ میں بحث واقعات زمانہ سے ہوتی ہے اور تذکرے میں اشخاص کا بیان ہوتا ہے۔" (۳۷)

اس تعریف کی روشنی میں ہم کلاسیکی اردو شاعری میں زمان کے بعض تصورات پر بحث آگے آب حیات کے ذیل میں کریں گے۔ لیکن یہاں اتنا ذہن میں رہے کہ کریم الدین بھی اگرچہ "زمانہ جدید" کے تذکرہ نگار شمار ہوتے ہیں۔ مگر اس کے باوجود (یا شاید اسی لئے) ان کے ذہن "تاریخ" اور "تذکرہ" کا فرق واضح ہے۔ یعنی تذکرہ تاریخ نہیں ہے۔ جبکہ پرانے تذکرہ نگاروں نے اس کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی کہ وہ اس فرق کو واضح کریں کیونکہ انہیں خوب معلوم تھا کہ تاریخ میں زمانہ اہم ہوتا ہے۔ یعنی اس سے پتہ چلتا ہے کہ کون سا واقعہ "کب" اور "کہاں" ہوا۔ بخلاف اس کے تذکرے میں صرف "ایک خاص قسم کے لوگوں کا حال لکھا جاتا ہے"۔ یعنی یہاں اہم "تاریخ" نہیں "احوال" ہے۔ تذکرے کی یہ نوعیت پیش نظر رہے تو تذکروں پر ہونے والے عمومی اعتراضات کہ "اس میں کسی شاعر کا سالِ ولادت اور سالِ وفات تک بھی نہیں لکھا"، از خود رفع ہو جاتے ہیں۔ یہاں اہم نکتہ یہ کہ "تذکرے" کو ایک الگ اور مستقل صنف کے طور پر دیکھنا چاہیے اور اس سے اسی صنف سے مخصوص تقاضے کرنے چاہیے نہ کہ تاریخ و تنقید کے تقاضے۔

اردو تذکرہ نگاری فارسی تذکروں کے نقش قدم پر چلی ہے۔ فارسی کا پہلا دستیاب تذکرہ "لباب الالباب" از محمد عوفی ہے، جو ناصر الدین قباچہ والئی اچ کے عہد میں لکھا گیا تھا اور اردو کا قدیم ترین دستیاب تذکرہ نکات الشعرا از میر تقی میر (مرقومہ ۱۷۵۲ء) ہے۔ اردو تذکرہ نگاری کا آغاز وسط اٹھارہویں صدی سے ہو کر محمد حسین آزاد کی آب حیات (۱۸۸۰) تک جاری رہا۔ آب حیات بھی قدیم تذکرہ نگاری سے قدرے مختلف شے ہے۔ اس سے جدید طرز کی تنقید نگاری کا آغاز ہوتا ہے۔

تذکرہ نگاری کی روایت کو آگے بڑھانے میں مشاعروں نے بھی بڑا کردار ادا کیا۔ اور خود مشاعرے کے ادارے کی ایک تنقیدی حیثیت بھی رہی ہے۔ داد دینے کی روایت بذات خود ایک تنقیدی عمل ہے۔ مشاعروں کا وجود ہندوستان میں سولھویں صدی سے تھا، لیکن شروع شروع میں سب مشاعرے فارسی میں ہوتے تھے۔ پھر ریختے کے مشاعرے بھی ہونے لگے، اردو مشاعروں کو ابتداً "مراختہ" کہا جاتا تھا۔ دلی تو ان مشاعروں یا مراختوں کا گڑھ تھا۔ نشر و اشاعت کے دیگر ذرائع کا نہ ہونا بھی اس کا سبب رہا ہوگا۔ لیکن مشاعرہ ایک تہذیبی علامت بھی تھا اور تمدنی زندگی کا اہم جز بھی۔ غور کا مقام ہے کہ مشاعرے میں شعر پر سبحان اللہ اور واہ واہ! محض لفظی کھیل نہیں تھا۔ داد دینے والے کے ذہن میں شعر کے حسن و خوبی کا کوئی معیار ضرور تھا۔ داد ہر شعر پر نہیں دی جاتی تھی۔ صرف اچھے شعر کو سراہا جاتا تھا۔ ورنہ خاموشی اختیار کی جاتی تھی۔ کسی صاحب ذوق کی خاموشی شعر کے لئے پیغام موت ہوتی تھی۔ ہر چند داد و سکوت کا یہ معیار ذوقی تھا مگر ایک تنقیدی شعور کا پتہ ضرور دیتا ہے۔ فراق گورکھپوری، لکھتے ہیں کہ

> "میں اس خیال سے بہت کم متفق ہوں کہ مشاعروں کی تعریف یا شعر و شاعری کی صحبتوں کی تعریف تنقید نہیں ہے۔ بسا اوقات یہ تنقید بہت پتے کی ہوتی ہے۔ اور کئی موقعوں پر خطوط، یا تذکروں یا عام بات چیت میں ضمنی طور پر شعر و ادب کے بارے میں جو باتیں قلم یا زبان سے اضطراری حالت میں نکل جاتی ہیں وہ تیر بہ ہدف ہوتی ہیں۔ اردو ادب کی تاریخ میں بالالتزام مفصل تنقید و تبصرہ لکھنے کا رواج نیا ہے لیکن قدما کا ایک تنقیدی شعور تھا۔" (۳۸)

اور صرف یہی نہیں کہ مشاعرے میں داد ہی دی جاتی تھی یا سکوت اختیار کیا جاتا تھا، بلکہ جن اشعار میں زبان و بیان اور مضمون کی کوئی خامی ہوتی تو ان پر اعتراضات بھی کیے جاتے تھے۔ آزاد نے آب حیات میں اس طرح کے بہت سے واقعات نقل کیے ہیں کہ جہاں اساتذہ کے کلام پر بھی اعتراض کیا گیا۔ مشفق خواجہ لکھتے ہیں "اس زمانے کے مشاعرے محض تفریح کا ذریعہ نہ تھے بلکہ ان میں شاعروں کی ذہنی تربیت بھی نہایت عمدگی سے ہوتی تھی"۔ (۳۹) غرض کہ ان مشاعروں اور ان میں بروئے کار آنے والے تنقیدی شعور نے بھی تذکرہ نگاری کے فروغ میں ایک کردار ضرور ادا کیا ہے۔

تذکروں میں تنقید کی نوعیت جاننے کے لئے چند عمومی باتیں ذہن میں رکھنی چاہئیں۔ اس امر سے انکار ممکن نہیں کہ اردو میں ادبی

تنقید کا ایک بڑا حصہ شعرا کی تخلیقی کاوشوں کے اندر یعنی ان کے اقوال اور اشعار میں ہی موجود رہا ہے۔ لیکن تذکروں کے اندر بھی صاحب کلام کے حسن و قبح پر اجمالاً ایسی آرا ضرور مل جاتی ہیں جنھیں تنقیدی نقوش و اشارات کہہ سکتے ہیں۔ یہ تنقیدی اشارات عموماً کلام کی ظاہری صورتوں اور شاعرانہ اظہار سے بحث کرتے ہیں۔ تذکرے جس ادبی ماحول، شاعرانہ فضا میں اور جس مقصد کی خاطر لکھے جا رہے تھے اسے پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ اس کے علاوہ یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ جس دور میں یہ تذکرے لکھے جا رہے تھے اس وقت عربی و فارسی اور ہندی تصور شعر و تنقید فن کے معیارات کیا تھے۔ ان کے تصور شعر میں طرز بیان اور شاعرانہ اظہار کی خاص اہمیت تھی۔ قدما کی نظر میں شعر کی خوبیاں یہ تھیں کہ اس میں روانی ہو، ربط ہو، صورت و ساخت کامل ہو، بندش میں چستی ہو، استعارے میں ندرت ہو، اور سب سے بڑھ کر طرز ادا اور مضمون و معنی آفرینی پر خاص توجہ رہتی تھی۔ غرض کہ جس زمانے اور ماحول میں یہ تذکرے لکھے جا رہے تھے اس میں کلاسیکی شعریات کے مروجہ معیارات یہی تھے، لہٰذا تذکروں میں تنقیدی شعور تلاش کرتے ہوئے ان معیارات سے ہٹ کر انھیں دیکھنا مناسب نہ ہوگا۔

آخری بات اس سلسلے میں یہ ہے کہ قدیم کلاسیکی شعریات کی مروج اصطلاحوں کے انھی معانی کو پیش نظر رکھنا چاہیے جو اس وقت کے اساتذہ فن کے پیش نظر تھے۔ مثلاً کوئی شاعر اگر یہ کہے کہ میں نے ایک مضمون کو ہزار رنگ سے باندھا ہے تو یہ دیکھنا ضروری ہے کہ وہ کیا شے ہے جسے "مضمون" کہا جا رہا ہے، اگر کوئی شاعر خود کو "معنی بند" کہے تو اس کا لازمی مطلب یہ ہوگا کہ "معنی بند" ہونا کوئی اچھی صفت ہے، کوئی استاد کسی کے شعر میں اصلاح کرتے ہوئے اگر یہ کہے کہ یہ شعر اگر یوں ہوتا تو اس میں "روانی"، "مناسبت"، اور "ربط" وغیرہ پیدا ہو جاتا تو یہ دیکھنا ضروری ہے کہ ان کے پیش نظر ان اصطلاحات کے کیا معانی تھے۔ ان معاملات کو جاننے کا مستند ترین ذریعہ یہ تذکرے اور اساتذہ کے اقوال و اشعار ہیں۔ تذکروں کے بارے میں ایک عمومی اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ ان میں رسمی باتیں اور لفاظی بہت ہے، شعرا کے انفرادی خد و خال نظر نہیں آتے، وغیرہ وغیرہ۔ کلیم الدین احمد کی اردو تنقید پر ایک نظر کے ابتدائی ابواب تذکروں پر اسی قسم کے اعتراض پرمبنی ہیں۔ بظاہر یہ بات درست ہے مگر فی الاصل ایسا نہیں ہے۔ گلستان سخن کے مقدمہ میں وحید قریشی نے تذکروں پر اس الزام کی شدت اور وضاحت سے تردید کی ہے۔(۴۰)

عبارت آرائی اور لفاظی تو اس دور کے مذاق تحریر کا عام حصہ ہے اور اہل فن نے اسے روا جانا ہے۔ اس دور کے لکھاری اور قاری کے درمیان ان امور پر ضرور اتفاق رہا ہوگا، تبھی تو یہ اسلوب سکۂ رائج الوقت تھا۔ اس اسلوب کو اگر قاری میسر نہ ہوتے تو اس وقت کے بازار ادب میں اس مال کی کھپت بھی نہ ہوتی۔ آج اگر ہمارا مذاق سخن کچھ اور ہو گیا ہے تو اس میں قدما پر الزام دھرنے کی بجائے ان سے ہمدردانہ (مربیانہ نہیں!) رویہ اختیار کرتے ہوئے خود کو تبدیل کرنا چاہیے، کم از کم ان کلاسیکی تحریروں کو پڑھنے کے دوران ہی سہی، تاکہ اس عبارت آرائی اور لفاظی کے ڈھیر میں چھپی ہوئی اصولی باتیں اور تنقیدی اصطلاحیں تلاش کی جا سکیں۔ ناصر کاظمی نے کلیات میر کو ایک ایسے عظیم الشان محل سے تشبیہ دی ہے جس کی تعمیر ہونے کے بعد اس میں سے ملبہ ابھی ہٹایا نہیں گیا۔ اس ملبے میں جہاں ابھی بہت سا فالتو کاٹھ کباڑ اور روڑے پتھر پڑے ہوئے ہیں وہاں ہیرے جواہرات بھی بے شمار ہیں۔ اب یہ باذوق قاری کا کام ہے کہ وہ اس ملبے سے ہیرے جواہرات الگ کر کے اپنے جوہر شناس ہونے کا ثبوت دے۔(۴۱) یہی بات تمام قدیم تنقیدی سرمائے کے بارے میں درست ہے۔ اس میں شک نہیں کہ "خوش فکر"، "خوش بیان"، "نغز گو"، "شیوہ گفتار"، "شیریں سخن" رسمی فقرے ہیں اور عموماً ہر شاعر کے لئے استعمال ہوتے رہے ہوتے ہیں اور کثرت استعمال سے بے معنی بھی ہو گئے ہیں۔ لیکن ان سے عبارت میں جو جلالت شان اور شکوہ و بلندی آتی ہے اسے نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔ یہ رسمیات فصاحت و بلاغت کے مطلعے کی چیز ہے۔ یہ بھی شعریات میں داخل ہے۔

تذکروں میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی مختلف انداز سے ہوتی ہے۔ کبھی کسی شاعر کے کلام پر رائے دیتے ہوئے، کبھی مختلف شعروں کا موازنہ کر کے اور کبھی کلام پر اصلاح کے ذریعے شعر کے اندر نئے معانی پیدا کر کے یا معانی کے امکانات وسیع کر کے تذکرہ نگار اپنے تنقیدی شعور کا پتا دیتا ہے۔ تذکروں کا آغاز چونکہ بیاضوں سے ہوا تھا، لہٰذا یہی شے ان کی بعض خصوصیات کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ مثلاً ان کی انفرادیت، ان کا غیر محتاط انداز اور اپنے گروہ کے شاعروں کو نمایاں کرنے کی خصوصیت وغیرہ۔ ابتداً تذکرہ ایک مجموعہ انتخاب ہی ہوتا تھا، جس میں شاعر پر مختصر اشارات اور بیاض لکھنے والے کے تنقیدی تبصرے ہوتے تھے۔ ان میں کوئی مطابقت نہیں ہوتی تھی۔ اگر کسی بیاض والے کے پاس شاعر کے بارے میں معلومات نہ ہوتیں یا اسے شاعر کی زندگی سے دلچسپی نہ ہوتی تو وہ یہ مہیا کرنے کی کوشش بھی نہیں کرتا تھا۔ اگر کسی شاعر کے چند ایک اشعار ہی قابل توجہ اور قابل قدر ہوتے تو صرف انھی کو محفوظ کر لینا ہی کافی سمجھا جاتا تھا۔ شاعر کے بارے میں اگر کچھ معلومات نہیں تو نہ سہی۔ اس زبانی روایت کے معاشرے میں بعض اوقات شاعر کا نام بھی کسی کو یاد نہ رہتا، بس اسکے کلام کو پڑھنا اور دوستوں کو اس کی

لفت میں شریک کرنا ہی کافی سمجھا جاتا تھا۔ لہٰذا تذکروں کی اصل اہمیت شاعری کے اس انتخاب کی بنیاد پر ہے جو ان میں محفوظ ہے۔ محمد حسن عسکری کا کہنا ہے کہ

> ''اردو شاعروں اور تذکرہ نگاروں نے جن اشعار کا انتخاب کیا ہے انہیں الل ٹپ نہیں سمجھنا چاہیے۔ ان کے انتخاب میں بھی بہت سے مفید تنقیدی نکتے چھپے ہوئے ہیں۔ اس انتخاب پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعر شعر کو سب سے پہلے شعر کی حیثیت سے پڑھنے کی قدرت رکھتے تھے اور انھیں تکنیک کا اتنا ہی خیال رہتا تھا جتنا نئے نقادوں کو''۔ (۴۲)

فرانسس پریچٹ نے تذکروں کی دنیا کو شطرنج کی ایسی کتاب کی طرح قرار دیا ہے، جس سے صرف ماہر کھلاڑی ہی استفادہ کر سکتے ہیں۔ اور ماضی کے عظیم اساتذہ فن کی مہارتوں سے آگاہی پاتے ہیں۔ اس کتاب میں کھیل کے اسرار و رموز مختصراً اور اشاراتی طور پر بیان کیے گئے ہیں، کیونکہ اس کے پیچھے یہ مفروضہ ہوتا ہے کہ اس سے استفادہ کرنے والے کھیل کے ابتدائی اسباق سے کافی واقف ہوں گے۔ اس طرح کی کسی کتاب کو اس بنا پر مورد تنقید ٹھہرانا کہ اس میں فن کی مبادیات کا بیان نہیں، یا یہ کھیل کی تاریخ بیان نہیں کرتی، یا اس میں کھیل کی تکنیکی اصطلاحات کی وضاحت نہیں، نا سمجھی کی بات ہے۔ ان کتابوں کے قارئین وہ ہو سکتے ہیں جن کو ایسی ابتدائی باتوں کی نہ طلب ہے اور نہ ضرورت۔ (۴۳)

جدید ناقدین کی طرف سے تذکروں پر جو عمومی اعتراض کیے جاتے ہیں اس کی ایک نمائندہ مثال یہ ہے:

> ''معلوم ہوتا ہے کہ تذکرہ نویسوں کی نظر میں شاعری زبان کا کھیل ہے۔ اس کے اصول قرنوں سے اٹل چلے آ رہے ہیں: قواعد، بیان و بدیع، عروض ان چار دائروں میں سب اصول آ جاتے ہیں۔ اور ان سے باہر جانے کا سوال ہی نہیں اٹھتا۔ قواعد، بیان اور عروض کی غلطیوں ہی کا ذکر ہوتا ہے۔ فصاحت اور بلاغت کی اصطلاحیں، صنائع کے نام، بحروں کے نام، یہی سب فراوانی کے ساتھ مستعمل نظر آتے ہیں۔ شاعروں کے کلام پر رائیں پر از مبالغہ الفاظ میں ایسی مبہم ہوتی ہیں کہ ان کے اصلی معنی تک پہنچنا دشوار معلوم ہوتا ہے''۔ (۴۴)

گو اس قسم کے اعتراض کا مقصد تذکرہ نگاروں کی تنقیص ہے لیکن درحقیقت یہ عین ان اصولوں کی طرف رہنمائی کرتا ہے جن پر ہماری قدیم تنقید کی عمارت کھڑی تھی: ''شاعری الفاظ کا کھیل ہے'' اور ''اس کے اصول صدیوں سے غیر تغیر پذیر ہیں''۔ تذکروں کی پرانی طرز کی مبالغہ آمیز زبان، جیسا کہ ہم پہلے بھی نقل کر چکے ہیں، اس دور کا عمومی اسلوب اظہار ہے۔ یہ ایک طرح کی شارٹ ہینڈ تھی جس میں اس کھیل کے اصول بند ہیں۔

قدیم ادب میں ترسیل فن کا سب سے معتبر ذریعہ سینہ بہ سینہ روایت کا تھا۔ طالبین کو جو مطلوب ہوتا وہ اس کلچرل فضا میں گھر پر ہی مل جاتا تھا۔ جیسا کہ آزاد نے لکھا کہ لوگ ایسی واردات کو کتابوں میں لکھنا ضروری نہ سمجھتے تھے۔ شاعری کی ابتدائی شد بد گھر پر ہی مل جاتی تھی۔ آزاد اگرچہ مستقبل کی نئی نسل کی ''جہالت'' کی پیش بینی کر رہے تھے، اور اسی سبب سے ''بزرگوں کے حالات'' نئے انداز سے لکھ رہے تھے، مگر وہ خود بھی اُن پرانے طور طریقوں میں اس قدر گھسے ہوئے تھے کہ انہوں نے بھی ان بنیادی تصورات کی تعریف وضع کرنا ضروری نہ سمجھا۔ دور طباعت سے قبل کے زبانی معاشرے میں تعلیم و تعلم کا سب سے مضبوط ذریعہ استادی شاگردی کا ادارہ تھا۔ شاگرد کو معیاری تعلیم استاد سے زبانی اور عملی صورت میں مل جایا کرتی تھی۔ کیونکہ اس معاشرے کو نظریاتی بحثوں سے کچھ خاص شغف نہ تھا۔ استادی شاگردی کا یہ ادارہ کیسے وجود میں آیا؟ غالب امکان ہے کہ یہ سلاسل تصوف میں مرشد و مرید اور موسیقی میں استاد و شاگرد کے رشتے ہی کا ایک دوسرا رخ تھا۔ (۴۵) قبل طباعتی دور میں استاد کی حیثیت مرکزی تھی۔ اور اس کے مقابلے میں کوئی سند اہم نہ تھی۔ آزاد نے مرزا سلامت علی دبیر اور شیخ ناسخ کا ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے کہ جب دبیر نے ان کے سامنے کسی کتابی سند کو دلیل کے طور پر پیش کیا کہ ''حضرت کتابوں میں تو اس طرح آیا ہے''، تو شیخ، جو کتابیں دیکھتے دیکھتے خود کتاب بن گئے تھے، ''ایسے غصے ہوئے کہ لکڑی سامنے رکھی تھی وہ لے کر اٹھے''، دبیر یہ دیکھ کر بھاگ کھڑے ہوئے۔ ناسخ کو بھی باوجود پیرانہ سالی کے ''ایسا جوش تھا کہ دروازے تک ان کا تعاقب کیا''۔ (۴۶) غرض اس روایت میں استاد ایک ایسا ستون تھا جس پر فن شعر اور اس کے رموز کی پوری عمارت کھڑی تھی۔ شاگرد کو استاد کا بہترین تحفہ اس کے شعر پر استاد کی اصلاح شمار ہوتی تھی۔ اپنی اس حیثیت کی بنا پر استاد اقلیم سخن کا بادشاہ تھا اور شاگرد اس کے سامنے نہایت مودبانہ پیش ہوا کرتا تھا۔ استادی شاگردی کے ادارے کی اہمیت کا ایک رخ یہ ہے کہ سعادت خان ناصر نے اپنے تذکرے خوش معرکہ زیبا کی ترتیب کی بنیاد رواج عام کے مطابق حروف تہجی کے بجائے استادی شاگردی کے سلسلے پر قائم کی ہے۔ (۴۷) استاد کی حاکمیت و سلطانی کا دبدبہ اس قدر تھا کہ استاد تبدیل کرنا خاصی بے توقیری کا

معاملہ سمجھا جاتا تھا اور استاد بھی کسی دوسرے کا شاگرد اسکے استاد کی تحریری اجازت کے بغیر قبول نہیں کرتے تھے۔ اسی طرح کسی شاگرد کا خود کو استاد سے بہتر سمجھنا بھی گستاخی میں داخل تھا۔ (۴۸) استادی شاگردی کی اس روایت میں جہاں شاگرد پر استاد کا اس درجہ احترام واجب تھا وہاں استاد بھی وقت آنے پر شاگرد کے لیے بیچ میدان کے حریفوں کے سامنے ڈٹ جانا ضروری سمجھتا تھا۔ اس کی مشہور مثال لالہ موجی رام موجی، شاگرد مصحفی پر قتیل جیسے نادر روزگار استاد کے اعتراضات کی ہے۔ مرزا جعفر کے ہاں طرحی مشاعرہ تھا اور قافیہ وردیف ''سراب در تہہ آب''، ''گلاب در تہہ آب''، ''کتاب در تہہ آب'' تھا۔ ان اعتراضات کے جواب میں مصحفی نے تو موجی کو ٹالنا چاہا مگر استاد ناسخ نے مرزا قتیل کو آڑے ہاتھوں لیا۔ اور نہ صرف قتیل کے اعتراضات کے جواب میں میر مظہر جان جاناں اور مصحفی سے موجی کی حمایت میں سند پیش کی بلکہ جنگ کو مخالف کی سرزمین میں لے گئے اور الٹا اسکی سند پر اعتراض جڑ دیے۔ (۴۹) اساتذہ کے اس طرح کے معرکے اس تہذیب کی زندہ دلی کا حصہ تھے۔ ان کا حال ہمیں تذکروں کے ذریعے ہی ملتا ہے۔

اردو کی ادبی اور تہذیبی زندگی میں مشاعرے کی ہمیشہ بڑی اہمیت رہی ہے۔ کم وبیش تمام مشاعرے طرحی مصرعوں پر ہوتے تھے۔ اس کا مقصد شاعر کی قدرت کلام کا امتحان ہوتا تھا اور سامعین کو بھی موقع ملتا تھا کہ وہ مختلف شاعروں کے کلام کو پرکھ سکیں۔ ویسے بھی طرح کے انتخاب کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہوتا تھا۔ طرحی مشاعروں میں ایک ہی زمین میں کہی ہوئی غزلیں مقابلے و موازنے کا خاص موقع فراہم کرتی تھیں۔ غور کیجیے کہ ایک ہی زمین اور بحر ہے۔ اس میں شاعر کو اپنی قدرت کلام کا مظاہرہ کرنا ہے، اگر بحر چھوٹی ہے تو اس میں کوئی لمبا چوڑا خیال باندھنا مشکل ہوتا ہے اور اگر ردیف کوئی نمایاں لفظ یا فقرہ ہے، جیسے ''تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو'' یا در و دیوار وغیرہ، تو اس سے بھی شاعر کے تخیل پر ایک بند بندھ جاتا ہے۔ اور پھر سب سے بڑھ کر قافیہ ہے۔ اب ایسے الفاظ تلاش کرنا جو کسی خاص بحر کے سانچے میں بھی فٹ ہوں، کسی خاص قافیے پر بھی ختم ہوں، انھیں کسی مخصوص ردیف سے پہلے لانا بھی ضروری ہو اور پھر ان کا مفہوم اور مجموعی تاثر بھی شگفتہ ہو۔ یہ کام آسان نہیں۔ طرحی مشاعرے کے لیے اس طرح کے الفاظ درجن دو درجن سے زیادہ نہ نکلیں گے۔ اب ہر ایک کو انہی حد بندیوں کے اندر بیسیوں صاحبان کمال کی موجودگی میں اپنا لوہا منوانا ہوتا تھا۔ دوسری طرف سامعین ''ایک ہی طرح'' کے اشعار سن سن کر ان میں سے کے بہترین پر داد دیتے تھے۔ مخالف دھڑے کے اشعار پر بطور خاص تنقیدی نظر ڈالی جاتی تھی۔ پر تجسس شاگرد، استادوں کے اشعار میں سے نئے نئے امکانات کے خزینے پاتے تھے۔ دل کو چھو لینے والے اشعار فوراً بیاضوں میں درج ہو جاتے یا حافظے کا حصہ بن جاتے۔ اس طرح کی محفلیں بعض اوقات بڑی بڑی معرکہ آرائیوں میں بھی بدل جایا کرتی تھیں۔ صاحب تذکرہ گلستان سخن، قادر بخش صابر نے شاہجہان آباد کے اجمیری دروازے پر منعقد ہونے والے ایک ایسے مشاعرے کا حال لکھا ہے جہاں ایک مشاعرہ میدان کارزار بن گیا تھا۔ (۵۰)

اوپر ہم نے تذکروں یا بالفاظ دیگر کلاسیکی تصور شاعری پر، ایک نمائندہ اعتراض نقل کیا تھا، جس کے مطابق ''شاعری زبان کا کھیل ہے'' اور ''اسکے اصول قرنوں سے اٹل چلے آرہے ہیں''۔ معترضین کے خیال کے برعکس یہ اعتراض ہماری روایتی شعری کائنات کی تنقیص نہیں تعریف ہے۔ عرب + ایران + سنسکرت تصور شعر میں شاعری کو واقعی الفاظ کا کھیل مانا گیا ہے۔ اور طرز اظہار کو خیال یا مواد پر ہمیشہ فوقیت دی گئی ہے۔ شاعری جب کھیل ٹھہری تو اس کھیل کے کچھ اصول وضوابط، کچھ معیارات اور مہارتوں کے کچھ نمونے بھی ہیں۔ انہی سے قدما کا تصور تنقید سمجھنے، برآمد کرنے اور انہی کی روشنی میں ان کی تخلیقات کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ نہ کہ اپنے تصور تنقید کے معیارات ان پر لاگو کرنے کی غلطی کرنی چاہیے۔

شاعری کے کھیل کا میدان، مشاعرہ تھا۔ جو ایک تربیت گاہ تھی۔ اور اسکا خام مواد الفاظ یا ''مضامین'' ہیں، اور کھیل کی کامیابی کا ثمرہ ایک منجھے ہوئے شعر کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ شاعری کا یہ کھیل ہر کوئی اپنے من سے نہیں کھیل سکتا تھا۔ بلکہ ''ماہرین'' کی چشم نگران ہمیشہ احتساب کو موجود رہتی تھی۔ الفاظ کو غلط استعمال کرنے، ان کے تلازمے کو نارواطور پر توسیع دینے، یا روایتی مضامین کی خلاف ورزی کرنے کی صورت میں کھیل کے کھلاڑی کو ہمیشہ استادان فن کی طرف سے پکڑ کا خطرہ رہتا تھا۔ سودا اور مرزا فاخر مکین کا معرکہ بڑا مشہور ہے۔ سودا اس معاملے سے الگ رہنا چاہتے تھے، مگر جب انہوں نے دیکھا کہ فاخر مکین نے اساتذہ کے کلام پر اصلاح دینا شروع کر دی ہے، تب انہوں معاملہ ہاتھ میں لیا۔ کیونکہ استاد کے کلام پر حرف گیری کرنا اس دور کے مسلمہ آداب کے خلاف تھا۔ آزاد نے آب حیات میں اس واقعے کی جو تفصیل لکھی ہے اسکے مطابق مرزا سودا نے جب اصل معاملے سے آگے بڑھ کر فاخر مکین کے اشعار پر رد و قدح شروع کی تو فاخر کے ایک شعر

گرفتہ بود دریں بزم چوں قدح دل من   شگفتہ روئے صہبا شگفتہ کرد مرا

پر سودا نے یہ اعتراض کیا کہ "اہل انشا نے ہمیشہ قدح کو کھلے پھول سے تشبیہ دی ہے، یا ہنسی سے کہ اسے بھی شگفتگی لازم ہے"، جبکہ فاخر نے "قدح کو گرفتہ دل" کہا ہے" جو غلط ہے"۔ فاخر کے ایک شاگرد، بقانے سند کے طور پر باذل کا ایک شعر سودا کے سامنے پڑھا:

چو نشاط بادہ خندہ بمن خراب بے تو　　　　بدل گرفتہ ماند قدح شراب بے تو

اس پر سودا بہت ہنسے اور کہا کہ "یہ شعر تو میرے اعتراض کی تائید کرتا ہے۔ یعنی باوجود یکہ پیالہ ہنسی اور شگفتگی میں ضرب المثل ہے اور پیالہ شراب سامان نشاط ہے، مگر وہ پھر بھی دل افسردہ کا حکم رکھتا ہے"۔ (۵۱)

کسی نئے مضمون کے باندھنے پر استاد کی گرفت، مشاعروں کے تنقیدی رول اور شاعری میں سند کی نوعیت اور اہمیت کو واضح کرنے کے لئے ہم آب حیات ہی سے ایک اور مثال نقل کرتے ہیں، طوالت کی وجہ سے صرف اصولی باتوں پر اکتفا کیا گیا ہے۔

ذوق نے کسی مشاعرے میں ایک قصیدہ پڑھا، جس کا مطلع تھا:

کوہ اور آندھی میں ہوں گر آتش و آب و خاک و باد

آج نہ چل سکیں گے پر آتش و آب و خاک و باد

ذوق کے استاد، شاہ نصیر کی ایما پر "کتب تحصیل میں خوب رواں" ایک طالب علم نے اس پر اعتراض کیا کہ "سنگ میں آتش کے چھپنے کا ثبوت چاہیے"؟ ذوق نے کہا "مشاہدہ"! معترض نے کہا "کتابی سند دو"۔ انہوں نے جواب دیا "تاریخ سے ثابت ہے کہ ہوشنگ کے وقت میں (پتھر) سے آگ نکلی تھی۔ اس نے کہا کہ شاعری میں شعر کی سند درکار ہے، تاریخ شعر میں نہیں چلتی"۔۔۔۔اس پر ذوق نے محسن تاثیر کا یہ شعر پڑھا

پیش از ظہور جلوہ جانانہ سوختیم　　　　آتش بہ سنگ بود کہ ما خانہ سوختیم

اور پھر سودا کا یہ مصرع پیش کیا:

ہر سنگ میں شرار ہے تیرے ظہور کا۔　　(۵۲)

یہاں چند نکات پر غور کرنا ضروری ہے۔ ۱۔ کلاسیکی شعریات میں کسی نئے مضمون کا ایجاد کرنا دنیائے شعر کو تبدیل کرنے کے مترادف تھا۔ ۲۔ اس لئے اس پر اعتراض کیا جا سکتا تھا۔ ۳۔ اعتراض کے جواب کا بہترین طریقہ سند پیش کرنا تھا۔ ۴۔ سند نیچر کے مشاہدے اور تاریخ سے نہیں پیش کی جا سکتی تھی، بلکہ اس کا شاعری سے ہونا ضروری تھا کہ شاعری ہی شاعری کا جواز ہو سکتی ہے۔ علاوہ ازیں اس مثال سے یہ نکتہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ذوق نے معترض کے جواب میں سند تو پیش کی، مگر اس کے معیار سند پر اعتراض نہیں کیا، بلکہ اسے درست تسلیم کرتے ہوئے "نیچر کے مشاہدے" اور تاریخ کو چھوڑ کر شاعری ہی سے سند پیش کی۔ (۵۳) یہاں یہ بات بھی دیکھنے کی ہے کہ اس طریق سند طلبی پر بظاہر حالی کی "نیچرل شاعری" کے اولین پیش رو اور تذکرہ نگاری کی پرانی روش کے ناقد، محمد حسین آزاد نے بھی کوئی اعتراض نہیں کیا۔

یہ قصہ ایک ایسے کلچرل سیاق و سباق کا ہے جو آج مابعد حالی کے تنقیدی تصورات کی روشنی میں ہمارے لئے اجنبی ہو چکا ہے۔ جس میں مشاعرے کی حیثیت محض واہ واہ، سبحان اللہ، کی رسمیات ہی نہیں تھی بلکہ ایک پیشہ ورانہ تربیت گاہ کی تھی۔ جس میں مشاعرہ پڑھنے والے اور اہل ذوق شرکاء، بلکہ پورے معاشرے کے مابین ایک غیر منقطع رابطہ تھا۔ آزاد نے یہ وضاحتاً تو نہیں بتایا کہ اس میں آخر جیت کس کی ہوئی، مگر اشارتاً اتنا معلوم ہوتا ہے کہ حاضرین مشاعرہ نے، جو ان سوال و جواب کی الٹ پلٹ کے تماشے دیکھ رہے تھے محسن تاثیر کی سند سنتے ہی مشاعرے میں غل سے ایک ولولہ پیدا کر دیا۔ اس مثال سے یہ واضح ہوتا ہے کہ مشاعرے میں شاعر، اور سامعین مل کر ایک تنقیدی فریضہ سرانجام دیتے تھے۔ مگر تنقید تنقید پکارے بغیر!!

اصلاح کا عمل جو کبھی کبھی بر سر عام معرکوں کا سبب بھی بن جاتا تھا، اصل میں استاد اور شاگرد کا ایک نجی معاملہ تھا۔ اصلاح بغیر تنقیدی شعور کے نہیں دی جا سکتی، اس کے لئے روایت شعر اور اس کے حسن و قبح کے معیار سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اسکے بغیر اصلاح بجائے خوبی کے شعر کی تخریب کا باعث بن جاتی ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مولوی عبدالحق اور سیماب اکبر آبادی کے حوالے سے کچھ ایسے اصول اصلاح گنوائے ہیں، جنھیں اگر پیش نظر نہ رکھا جائے تو شعر پایہ اعتبار سے ساقط ہو جاتا ہے۔ (۵۴) بڑے بڑے اساتذہ، مثلاً، سودا، حاتم، مضمون، ناسخ، غالب، ذوق، انیس، حالی، آتش اور اقبال تک جیسے باکمال شاعروں نے استادوں سے اصلاحیں لی ہیں ۱۸۵۷ء سے قبل کے دور میں استادی شاگردی کے سلسلے کی بنیاد زیادہ تر زبانی ترسیل پر تھی۔ ایک دفعہ یہ سلسلہ جب ٹوٹ گیا تو بعد میں اس کی اصل اہمیت سمجھنے

میں بھی ناکامی ہونے لگی۔ کچھ لوگوں نے اس سلسلہ اصلاح کو محفوظ رکھنے کے لئے بعد میں کتابیں بھی لکھیں، جنمیں صفدر مرزا پوری کی مشاطہ سخن سب سے دلچسپ اور معروف ہے۔ اس طرح کی اور کتاب تذکرہ اصلاح سخن از مولوی عبدالباری آسی ہے، جس میں شعرا کی باہمی نوک جھونک، علمی مباحث، ادبی لطائف، لغوی تحقیق، اساتذہ فن کے مناظروں کا انداز اور ادبی و فنی محاکموں کا بہت سا مسالہ جمع ہے۔ اور یہ سب اشعار پر اعتراض اور اصلاح کی مثالوں سے واضح کیا گیا ہے۔(۵۵)

اصلاح کے اس تصور کی بنیاد اصل میں اس دو طرفہ رشتے پر تھی، جس کا مرکز استاد اور محیط شاگرد تھا۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ استاد کہلانے کا مستحق کون ہو سکتا ہے؟ ہندوستان میں سبک ہندی کے تصور شعر کے بانی اور "استادوں کے استاد اور شاگردوں کے شاگرد" امیر خسرو نے غرۃ الکمال کے دیباچے میں استاد کا سب سے اہم وصف یہ بتایا ہے کہ وہ صاحب طرز ہوتا ہے۔ یعنی وہ "سب سے الگ ایسی طرز کا بانی ہوگا جو اس سے قبل کسی نے اختراع نہیں کی"۔ لیکن چونکہ اس معنی میں استاد بہت کم ہی ہو سکتے ہیں، اس لیے خسرو نے استاد کے لیے کم از کم چار شرائط کا پوری کرنا لازم کر دیا ہے: اول، اس کا کلام کسی ایسی طرز پر ہو جس کا سب لوہا مان لیں۔ دوم، اس کا کلام "شعرا کی نہج پر ہو واعظوں کے طریق پر نہ ہو"۔ سوم، اس کا کلام اغلاط سے پاک ہو۔ چہارم، جو سرقہ نہ کرتا ہو یعنی جو "دوسرے شعرا کے ٹکڑوں سے ہزار پیوند قبا ترش نہ کرے"۔ اسی طرح خسرو نے شاگردی کی بھی تین قسمیں بتائی ہیں۔ شاگرد اشارت، شاگرد عبارت اور شاگرد غارت! انہوں نے اس کی جو تفصیل بتائی ہے وہ گویا ہر دور کے استاد کے طریق اصلاح اور شاگرد کے آداب تلمذ کے لیے جامع ترین ہدایت نامہ ہے۔ اس کا لب لباب یہ ہے کہ شاگرد کے کلام کو دیکھ کر استاد شعری بست و کشاد کے اسرار و رموز اس طرح بیان کرتا ہے کہ شاگرد پر اس کی درستی و خامی بھی واضح ہو جاتی ہے اور آیندہ کے لیے وہ خود بھی مشکلات کلام سے واقف ہو جاتا ہے۔(۵۶) استاد و شاگرد کے مقام اور تحصیل فن کے طریقے پر یہ بہت بنیادی بات ہے۔

استادان فن اپنی اصلاحوں میں عام طور پر ان باتوں کا خیال رکھتے تھے: شعر معنوی اعتبار سے درست ہے یا نہیں۔ لسانی اعتبار سے اس میں زبان و محاورے کی کوئی غلطی تو نہیں۔ طرز ادا میں دل کشی ہے یا بھونڈا پن۔ عروض کے اعتبار کوئی خامی تو نہیں۔ تعقید لفظی اور تعقید معنوی تو نہیں پیدا ہو رہی۔(۵۷) شعر میں ربط یا روانی ہے کہ نہیں۔ اساتذہ کی اصلاحوں کا کمال اور ان کی تنقیدی اہمیت یہ تھی کہ محض ایک آدھ لفظ کی تبدیلی یا ان کی ترتیب بدل کر شعر کا معیار بڑھا دیتے یا مضمون میں ایک نئی بات پیدا کر دیتے تھے۔ لیکن وقت کے ساتھ یہ سلسلہ معدوم ہوتا نظر آیا تو کچھ لوگوں کو یہ سلسلہ اصلاح کو محفوظ رکھنے کا خیال پیدا ہوا۔ حسرت موہانی نے اپنی معروف کتاب نکات سخن کی وجہ تصنیف بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ دور جدید کے اکثر تعلیم یافتہ شاعر اپنے کلام میں زبان و بیان کی خوبیوں کی لحاظ نہیں رکھتے جس کی وجہ سے اچھے سے اچھا مضمون محض ادنیٰ خرابی کی وجہ سے بے لطف رہ جاتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا سبب وہ یہ بتاتے ہیں کہ موجودہ زمانے میں استادی شاگردی کا سلسلہ قریب قریب ناپید ہو چکا ہے۔ زمانہ ماضی میں نوجوان شاعروں کی لئے محاسن و معائب فن سے آگاہی کا مرحلہ استاد کی مدد سے بہت جلد اور آسانی سے طے ہو جایا کرتا تھا۔ حسرت کے نزدیک چونکہ یہ سلسلہ دوبارہ قائم ہونا مشکل ہے، اس لئے انہوں نے نکات سخن لکھی کہ نوآموز شاعر اس سے اصلاح سخن لے سکیں۔(۵۸) مشاطۂ سخن از صفدر مرزا پوری کے دیباچہ نگار نے بھی کچھ اصول اصلاح لکھے ہیں جو اگرچہ بطریق ہدایت ہیں مگر انہیں اساتذہ کے عمل اصلاح میں سے اخذ کیا گیا ہے۔ اس کا لب لباب یہ ہے کہ شعر میں علاوہ وزن و محاکات و تخیل کے ایک خوبی بندش الفاظ کی ہے اور اسی میں استادی کے جوہر کھلتے ہیں۔ اگر نادر سے نادر مضمون سست الفاظ میں ادا ہوگا کہ شعر خاک میں مل جائے گا بخلاف اس کے اگر سست مضمون کو بھی پر تکلف جامہ پہنا دو گے تو اس کا مرتبہ بلند ہو جائے گا۔ مضمون کی خوبی پر خراب بندش نقاب ڈالتی ہے۔ (۵۹)

اصلاح شعر کا فن اصل میں مشاطگی ہی ہے۔ نظیری کے جس بے مثال شعر سے مشاطۂ سخن نام اخذ کیا گیا ہے وہ اصلاح کے عمل کو سمجھنے کے لئے واقعی برمحل ہے:

مشاطہ را بگو کہ بر اسباب حسن یار ۔۔۔ چیزے فزوں کند کہ تماشا بما رسید

استادان فن شعر میں 'چیزے فزوں' کرنے کا فن جانتے تھے کہ جس سے تماشائے شعر کا کرشمہ دامن دل کھینچ لیتا تھا۔ ماضی کے ان عظیم اساتذہ کی اصلاحوں کے چند ایک نمونے یہ ہیں۔ میر سعادت علی تسکین نے ایک دفعہ ناسخ کے سامنے یہ شعر پڑھا

جس کم سخن سے میں کروں تقریر بول اٹھے ۔۔۔ ہے مجھ میں وہ کمال کہ تصویر بول اٹھے

اس پر ناسخ نے کہا اگر "کم سخن" کی جگہ "بے زبان" ہو تو کمال ہوگا۔ اسی طرح میر علی ضامن شوق نے اپنے والد میر علی اوسط رشک کے سامنے

یہ شعر پڑھا:

بخت تیرہ سے ملا ہے یہ نیا داغ مجھے　　　روشنی گور پر آئے تو ہوا گل کر دے

رشک نے پہلے مصرعے میں یوں اصلاح دی:

بخت تیرہ نے دیا ہے یہ نیا داغ مجھے

اس پر سعادت خان ناصر (مصنف خوش معرکۂ زیبا) کا تبصرہ یہ ہے: سبحان اللہ! لفظ "دیا" کیا شعر میں رکھ دیا! (۶۰)

آتش کا ایک شعر ہے

تختی ایام ہے میرے لئے سامان عیش　　　سنگ در کو بھی سمجھتا ہوں میں زانو حور کا

دوسرے مصرعے میں مصحفی نے یہ اصلاح دی:

خشت بالیں کو سمجھتا ہوں میں زانوں حور کا

یعنی "سنگ در" کے بجائے "خشت بالیں" کر دیا۔ سنگ در سر پٹخنے کے لئے مناسب ہے۔ جبکہ موقع سر رکھنے کا تھا، جس کے لئے سرہانے کا مفہوم آنا مناسب تھا۔ لہذا خشت بالیں کی ترکیب لائی گئی۔ خواجہ آتش کا عام قاعدہ یہ تھا کہ شاگرد غزل پڑھتا تھا جو شعر بنانے کا ہوتا بنا دیتے اور جو شعر درست ہوتا اس پر ہوں ہاں کہہ دیتے اور جو شعر زیادہ پسند آتا اس کی داد بھی دیتے۔ میر وزیر علی صبا اپنی غزل سنا رہے تھے، جب یہ شعر پڑھا:

فصل گل میں مجھے کہتا ہے کہ گلشن سے نکل
ایسی بے پر کی اڑاتا نہ تھا صیاد کبھی

تو آتش نے "ہوں" کہہ کر ٹالنا چاہا مگر صبا نے کہا حضرت میں نے یہ شعر خون جگر کھا کر کہا ہے، مطلب داد چاہتا تھا۔ اس پر آتش نے کہا، پہلا مصرع یوں بنا دیجئے

پر کتر کر مجھے کہتا ہے کہ گلشن سے نکل
ایسی بے پر کی اڑاتا نہ تھا صیاد کبھی

اس پر صفدر مرزاپوری کا تبصرہ ہے کہ "صبا کے مصرعے میں بے پر کی اڑانے کا کافی ثبوت نہ تھا، اب ان دو لفظوں کے بدل جانے سے۔۔۔ بے پر کی اڑانے کا کافی ثبوت مل گیا۔" (۶۱) علاوہ ازیں دونوں مصرعوں میں ربط اور مناسبت بھی مہیا ہو گئے۔ آتش کی اصلاح کا شاید سب سے بہترین نمونہ یہ ذیل کی مثال میں ہے۔ یہ اس زمانے کا قصہ ہے جب آتش نے شعر و شاعری سے کنارہ کشی کر لی تھی، اور شاگردوں کو اصلاح دینا بھی چھوڑ رکھی تھی۔ لکھنؤ کے ایک شاعر نے ان کے سامنے بغرض اصلاح یہ شعر پڑھا:

بات میں فرق نہ آنے دیجے　　　جان جاتی ہے تو جانے دیجے

خواجہ صاحب نے کہا بہت اچھا ہے۔ شاعر مذکور کے ساتھ ان کا ایک دوست بھی تھا، اس نے اصلاح کی درخواست کی تو آتش نے کہا پہلا مصرع یوں تبدیل کرو:

آن میں فرق نہ آنے دیجے　　　جان جاتی ہے تو جانے دیجے

اس اصلاح پر فرانسس پریچٹ کا تبصرہ دیکھنے کی چیز ہے۔ وہ کہتی ہیں صرف ایک چھوٹا سا لفظ تبدیل کیا گیا ہے مگر اثر میں بے پناہ تبدیلی آ گئی ہے۔ اگرچہ بات اور آن دونوں کا مطلب ہے وعدہ یا قسم۔ لیکن آن کا ایک مطلب عزت و وقار بھی ہے۔ اس تبدیلی سے معنی کے کئی پہلو شعر میں نئے پیدا ہو گئے ہیں۔ مزید براں دوسرے مصرعے میں جس طرح "جان" اور "جانے" کی مناسبت ہے اسی طرح پہلے مصرعے میں "آن" کے ساتھ "آنے" کی مناسبت بھی پیدا ہو گئی ہے اور "ربط" میں بھی نمایاں اضافہ ہو گیا ہے۔ (۶۲)

کلاسیکی شعری تنقید میں "ربط" شعر کی بنیادی خصوصیات میں سے ہے۔ اصلاح سخن کے باب میں مشاہیر سخن میں جو مثالیں دی گئی ہیں ان میں سے اکثر کا تعلق شعر میں ربط کی خاصیت پیدا کرنے سے ہے۔ یعنی ان میں کامل تعلق اور ہم آہنگی پیدا ہو جائے۔ تذکروں کی روایت کے بالکل آغاز میں میر ربط کی اہمیت پر زور دیتے نظر آتے ہیں نکات الشعرا میں شعرا دکن کے ذکر میں کہتے ہیں: "از آں جا یک شاعر مربوط بر نخواستہ"۔ (۶۳) سعادت خان ناصر، میر غلام علی عشرت کی مثنوی "پدماوت" کے بارے میں لکھتا ہے "تلاش کم اور بے ربطی اس میں بہت سی ہے۔" (۶۴) مصرعوں کے درمیان ربط قائم رکھنا بہت مشکل اور اہم فن ہے۔ پرانے لوگوں نے ربط بین المصرعتین کو بنیادی اہمیت دی

تھی۔ تذکروں کی روایت کے آخر میں آزاد بھی آبِ حیات میں جا بجا ایسی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ ذوق کا معروف شعر ہے:

لائی حیات آئے قضا لے چلی چلے　　　　اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے

آزاد کی روایت ہے کہ ذوق نے یہ مصرع بہادر شاہ ظفر کے ایک صاحبزادے کے فی البدیع مصرعے "اپنی خوشی نہ آئے نہ اپنی خوشی چلے" پر ظفر کی ایما پر لگایا تھا۔ (۶۵) یہ شعر کلام مربوط کی بہترین مثال ہے۔ جس کا کوئی لفظ اپنی جگہ سے ہٹایا بدلا نہیں جا سکتا۔ کلام مربوط کی یہی خصوصیت ہے کہ پورا شعر یا اسکے کچھ اجزا دولخت نہ معلوم ہوں۔ ربط کی مختلف صورتوں کے لیے مناسبت الفاظ، رعایت لفظی، رعایت معنوی، ایہام، مناسبت یا بندش کی چستی وغیرہ کی اصطلاحات بھی استعمال ہوتی ہیں۔ ربط کی خاصیت الفاظ کے اس کھیل میں کتنی اہمیت رکھتی ہے، دورِ قدیم سے ماقبل جدید دور تک کلاسیکی اساتذہ نے اس پر کس طرح کلام ہے اسکے لئے شمس الرحمٰن فاروقی کی شعر شور انگیز اور خصوصاً اسکا دیباچہ دیکھے جا سکتے ہیں۔ (۶۶)

ربط اور مناسبت کے بعد اگلی اہم خصوصیت "روانی" ہے۔ جس کی طرف ہم کچھ ابتدائی اشارے کر چکے ہیں، اور یہ بھی اشارہ ہو چکا کہ امیر خسرو ہند اسلامی کلاسیکی شعریات کے پہلے نظریہ ساز ہیں جنھوں نے شعر کی اس صفت پر بہت زور دیا ہے۔ خسرو کے بعد حافظ اگلے شاعر ہیں جنھوں نے روانی کو خصوصی اہمیت دی ہے۔

آں را کہ خوانی استاد گر بنگری بہ تحقیق　　　　صنعت گر است اما طبع رواں ندارد

ہماری موجودہ بحث کے حوالے سے یہاں اہم بات یہ ہے کہ شعر میں ربط اگر ایک ذہنی انبساط کو جنم دیتا ہے تو روانی سمعی اہتزاز پیدا کرتی ہے۔ "روانی" اور "کیفیت" ہماری شعریات کی دو ایسی اصطلاحیں ہیں جن کا تنقیدی تجزیہ آسان نہیں کیونکہ یہ دونوں حاسہ باطنی و ذوقی سے محسوس کی جا سکتی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے "روانی" کی تعریف یوں کرنے کی کوشش کی ہے "وہ کلام جسکے تمام الفاظ متجانس ہوں، اسے بہ الفاظ بلند پڑھے جانے پر زبان کو جھٹکے، غیر ضروری وقفے یا رکاوٹ اور ضعف کا احساس نہ ہو اسے رواں کہا جائے گا"۔ (۶۷) اسکی مثال میں صرف میر کا ایک شعر کافی ہے جو اپنی موسیقیت اور روانی میں سمندر کی طرح ہے:

اس کا بحرِ حسن سراسر اوج و موج و تلاطم ہے　　　　شوق کی اپنے نگاہ جہاں تک جاوے بوس و کنار ہے آج

شعر کے مفہوم اور اس میں موجود رعایتوں سے قطع نظر، (۶۸) یہاں اصل بات جو دیکھنے کی ہے وہ اس کا آہنگ اور بہاؤ ہے۔ سراسر اوج و موج و تلاطم اور بحرِ حسن کے ساتھ ان الفاظ کا ربط و مناسبت اور کیفیت۔ یہ تجزیہ و تحلیل کے متحمل نہیں ہو سکتے۔

غرض کہ ربط اور روانی جیسے خواص الفاظ کے کھیل کی اس دنیا کے قرنوں پرانے اصول ہیں جس پر کسی استاد نے کبھی سمجھوتہ نہیں کیا۔ روانی کے برعکس ربط تو ایسی خصوصیت ہے جسکی بنیاد الفاظ کے ایسے استعمال پر ہے جسے معروضی طور پر فوراً پرکھا جا سکتا ہے یا اگر نہ ہو تو شعر شعر نہیں بلکہ دولخت مصرعے ہیں، لہٰذا شعر ناکام ہے۔ اسی طرح روانی باوجود یکہ ذوقی شے ہے مشاعروں میں شعر پڑھتے رہتے اہلِ ذوق فوراً اسے پہچان لیتے تھے کہ شعر رواں ہے یا محض صنعتی بازیگری ہے۔ ایسے اوصاف کے حامل اشعار فوراً بیاضوں میں درج کر لئے جاتے اور یہی آگے چل کر تذکرے کی صورت اختیار کر تے تھے۔ یہ بھی ایک وجہ ہے کہ تذکروں میں اکثر شاعروں کا مکمل کلام نہیں بلکہ منتخب اشعار ملتے ہیں۔ صاحبِ خوش معرکۂ زیبا آتش کے بارے میں لکھتے ہیں "...اور کلام ان کا سب انتخاب، اس قدر مشہور کہ بے حاجت جمع کرنے کی نہیں محض چند اشعار لکھے جاتے ہیں۔" (۶۹) اس میں یہ نکتہ بھی پنہاں ہے کہ تذکرہ نگاروں کے پیشِ نظر وہ دنیا ایسی تھی جس میں سب کچھ آنِ واحد میں موجود تھا۔ جیسے کچھ بدلے گا نہیں، اہلِ ذوق کی یوں ہی فراوانی رہے گی۔ اس لئے تفصیلات کی ضرورت نہیں۔ اصلاحِ سخن کے ضمن میں یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ شعر پر اصلاح دینے کا کام عموماً استاد کرتا تھا، لیکن اگر کبھی شاگرد بھی استاد کے کلام میں کوئی ترمیم تجویز کرتا اور وہ مناسب ہوتی تو استاد ضرور قبول کر لیا کرتا تھا۔ (۷۰)

اصلاحوں کے عمل کے ساتھ جڑا ہوا ایک سلسلہ شعرا پر اعتراضات کا ہے، جس سے قدما کے تنقیدی طریقِ کار کا پتہ چلتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اعتراضات کی نوعیت شخصی و ذاتی مخالفت کی بھی ہو سکتی ہے۔ مگر اس میں اصولی و فنی معاملات بھی پیشِ نظر رہتے تھے۔ اس زمانے کے مشاعروں کی ایک خصوصیت یہ تھی کہ شاعروں پر برسرِ مشاعرہ اعتراضات کیے جاتے تھے اور یہ سلسلہ مشاعروں کے علاوہ بھی جاری رہتا تھا اور ان اعتراضات کے جوابات بھی دیے جاتے تھے۔ ہمارے تذکروں کے غیر تنقیدی انداز پر عموماً بہت حرف گیری کی جاتی ہے۔ مگر خوش معرکۂ زیبا کے مصنف سعادت خان ناصر کے بارے میں نامور محقق اور نقاد مشفق خواجہ لکھتے ہیں کہ "زبان کے معاملے میں وہ بہت سخت گیر تھا۔ جہاں بھی کسی کے شعر میں کوئی سقم اسے نظر آتا ہے وہ اس کی نشاندہی کر دیتا ہے... اس کی مثالیں قدرت، عیشی، ممنون، مصحفی، افسردہ اور

دوسرے شعرا کے تراجم میں ملتی ہیں۔" (۷۱)

ربط، روانی، مناسبت اور بندش کی چستی جیسے خواص کلاسیکی تنقید کا نقطۂ آغاز ہیں۔ اس کے اوپر جو عمارت کھڑی ہے وہ "مضمون آفرینی" اور "معنی آفرینی" کی ہے۔ تذکروں پر اعتراض کی مثال میں ہم نے دیکھا کہ معترضین کے نزدیک تذکرے اور اس کی توسیع میں پوری اردو شاعری قواعد، بیان و بدیع، فصاحت و بلاغت اور عروض کی بحثوں کے سوا کچھ نہیں۔ کسی ایسے ہی اعتراض کے جواب میں شمس الرحمن فاروقی کا کہنا ہے کہ "بلاغت کو اگر ایک علم قرار دیا جائے تو تمام شعریات ہی 'بلاغت' کے متعلقے کی شے ہے"۔ (۷۲) معترضین ان تصورات کو بے توقیر بنا کر خواہ کچھ کہیں، حقیقت یہ ہے کہ مسلمانوں کے ادبی تصورات میں ان علوم کی حیثیت بہت بنیادی رہی ہے۔ متن میں حسن پیدا کرنا اگر کوئی قدر ہے تو وہ ان تصورات کو جانے، سمجھے اور عمل میں لائے بغیر ممکن نہیں۔ دیگر تمام متون کی طرح مسلمانوں کے ادبی تصورات کو اگر کسی ایک شے نے حتمی طور پر متاثر کیا ہے تو وہ قرآن ہے، جو تخلیقی متن کا بھی سب سے بڑا معجزہ ہے۔ قرآن و حدیث میں متون کی تخلیق کے اصول "اوامر و نواہی" کے انداز سے نہیں آئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادبی حسن کا معیار قرآن کے "معانی و مفہوم" کے مقابلے کہیں زیادہ اس کے متن کے انداز اور اسلوب سے فراہم ہوتا ہے۔ (۷۳) قرآن نہ صرف حکمت کا خزانہ ہے، بلکہ بلاغت کا بھی نمونۂ کمال ہے۔ لہٰذا بیان و بدیع اور فصاحت و بلاغت کے تصورات اسلوبِ قرآن سے براہِ راست متاثر ہوئے ہیں۔ تخلیقی متن میں اگر یہ ضروری ہے کہ اس میں استعمال ہونے والے الفاظ صورتِ حال کے لئے مناسب ترین ہوں اور وہ مضمون کو اس طرح بیان کریں کہ متن پر افراط و تفریط کا الزام نہ آئے، کوئی لفظ ایسا نہ آئے جو مقصودِ کلام کو بیان کرنے میں حصہ نہ لے رہا ہو اور زبان کے پورے امکانات متن سازی کی گرفت میں ہوں، ان میں کوئی ایسا ابہام بھی نہ ہو جس سے قاری مفہوم سمجھنے میں مشکل محسوس کرے تو پھر یہ سارے اوصاف قرآن میں بدرجۂ اتم موجود ہیں اور یہی بلاغت ہے۔ جس سے بیان و بدیع کی شاخیں نکلتی ہیں۔ (۷۴) علم بلاغت ایک وسیع منطقہ ہے جو آگے دو مزید حصوں میں منقسم ہوتا ہے۔ تذکرۃ البلاغت میں ہے کہ حصولِ بلاغت کے لئے دو علوم کی حاجت ہے۔ ایک وہ علم جو معنی مطلوب کو مقتضائے حال کے موافق ادا کرنے میں خطا سے بچائے اور دوسرے وہ جو تعقید معنوی سے محفوظ رکھے۔ پہلے علم کا نام "معانی" اور دوسرے کا "بیان" ہے اور جس علم سے تحسینِ کلام کے طریقے معلوم ہوں اسے "بدیع" کہتے ہیں۔ مطلب و مفہوم کے ابلاغ میں ایک مقام وہ آتا ہے جب الفاظ کی لغوی و وضعی معنی کی دلالتوں میں اضافے کی ضرورت پیش آتی ہے اور خیالات و جذبات کے موثر اظہار کیلئے الفاظ کو اس طرح استعمال کیا جاتا ہے کہ ان کے سمجھنے کے لئے علم لغت نہیں ہوتی بلکہ زبان کے رموز کے سلیقے اور قیاس عقلی سے کام لینا پڑتا ہے۔ اس طریق کار کو مجاز کہتے ہیں۔ (۷۵)

یہاں ہمارا مقصد علم بیان و بدیع پر بحث کرنا نہیں بلکہ اپنے اس نکتے کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ

۱۔ کلاسیکی شاعری (بطور لفظوں کے کھیل) میں ان صنائع و بدائع اور مجاز (تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ وغیرہ) کی حیثیت بہت بنیادی رہی ہے۔ کیونکہ کھیل کو احسن طور پر کھیلنے کے لئے سلیقہ و آداب کا ہونا ضروری تھا اور یہ صنائع و بدائع اس سلیقہ مندی کے آلات و ذرائع کے طور پر کام آتے تھے۔

۲۔ ان کی حیثیت بنیادی ہونے کے باوجود مقصدی کبھی نہیں بلکہ ہمیشہ ذرائع کی رہی ہے۔

لیکن اس سے یہ بھی نہ سمجھا جائے کہ یہ خیالات کو اوپر سے پہنائے گئے زیور ہیں، بلکہ یہ وہ زیور ہے جو حسن ذاتی کا حصہ ہے۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں کہ صنائع شعری کے تخلیقی استعمال کا کمال یہ ہے کہ تشبیہ استعارے مضمون کے ساتھ ہی جنم لیتے دکھائی دیتے ہیں۔ (۷۶) وہ حالی پر بھی اس لیے تنقید کرتے ہیں کہ وہ استعارے کو زبان سے الگ کوئی شے سمجھتے ہیں۔ ان آلات فن سے کیا کیا کام لیتے ہیں اور کس کو کب استعمال کرنا ہے، اس کا انحصار ترسیلِ فن کے زبانی اور روایتی معاشرے میں استادی شاگردی کے سلسلے اور مشاعرے کی تربیت گاہ پر تھا۔ ان آلات کے استعمال کا سلیقہ استادوں کے اشعار، ان کی اصلاحوں، شاگردوں کو لکھے گئے خطوط اور تذکروں کی "پرانی مبالغہ آمیز زبان" سے اخذ کیا جا سکتا تھا۔ شمس الرحمن فاروقی کا کہنا ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات اور تنقیدی تصورات کا تشکیلی دور کم و بیش ۱۷۰۰ء سے ۱۸۵۰ء تک ڈیڑھ سو سال کے عرصے پر محیط ہے، جو نہ صرف اردو شاعری اور سبک ہندی کا عظیم تخلیقی دور ہے۔ بلکہ اس تخلیقی عمل کے غیر تحریری تنقیدی تصورات بھی اسی دور میں معرضِ عمل میں آئے ہیں۔ (۷۷) اس کلاسیکی دور میں ان مباحث کو نظری و عملی تنقید کے عنوانات کے تحت بیان کرنے کی ضرورت اور دلچسپی کسی کو نہ تھی، کیونکہ ان کے لئے یہ سب کچھ فضا میں ہوا اور نمی کی طرح ہمہ وقت موجود تھا۔ آج جبکہ وہ سب کچھ ہم سے گم ہو چکا ہے، ضرورت صرف اس امر کی ہے کہ اس ادب کو اس طرح پڑھا اور سمجھا جائے جس کی توقع اس ادب کے بنانے والوں کو تھی۔

ہم یہ تو بتا ہی چکے ہیں کہ اردو فارسی کی کلاسیکی شعریات میں الفاظ اور معنی کی بحث میں فوقیت الفاظ کو ہے کیونکہ معنی اگر روح ہے تو الفاظ جسم اور عالم ظاہر میں روح جسم کے تابع ہوتی ہے۔ مولانا عبدالرحمن، صاحب مرات الشعر کے بقول اس عالم میں ہم روح مجرد کو نہیں دیکھتے۔ جب کسی ذی روح کو دیکھتے ہیں تو مجسم ہی دیکھتے ہیں۔ لہذا معنی کو بھی ہم بحوالہ الفاظ ہی دیکھتے ہیں۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ شاعری غیر از صنعت لفظی نہیں ...وہ ابن خلدون کی یہ بات نقل کرتے ہیں کہ" ادائے معنی کے لئے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک بات کو کئی طرح سے ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے۔" آگے پھر پانی اور رنگا رنگ گلاسوں کی مثال کے بعد کہتے ہیں اس بیان پر جتنے بھی اعتراض کیے جائیں، مگر وہ کون سا شاعر ہے جسے ایک خیال کا مکرر اور بار بار اعادہ نہ کرنا پڑا ہو ...اور باندھے ہوئے مضمون کو نئے سرے سے باندھنے کی ضرورت نہ پیش آتی ہو۔ صاحب مرات الشعر کے ان خیالات پر تبصرہ کرتے ہوئے عابد علی عابد کہتے ہیں "یہ بات کہ فن کار اپنی یا دوسروں کی باتوں کا اعادہ کرتے ہیں تو اس کے متعلق اتنا کہہ دینا کافی ہے جب اعادے میں الفاظ بدل لیتے ہیں تو معنی کی صورت بھی بدل جائے گی ...فنکار بات کا اعادہ نہیں کرتا بلکہ حقیقت کے کسی دوسرے پہلو کا اظہار کرتا ہے۔" (۷۸) اسی بات کو شاعر یوں ادا کرتا ہے:

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں   اک پھول کا مضمون ہو تو سو رنگ سے باندھوں

اسی کا نام "مضمون آفرینی" ہے۔ مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کے تصورات، جو در حقیقت ہماری کلاسیکی تنقید کے بنیادی تصورات ہیں، کی اہمیت اور تنقیدی حیثیت واضح کرنے میں عہد حاضر کے تمام نقادوں میں سب سے وقیع کام شمس الرحمن فاروقی نے کیا ہے۔ آئندہ سطور میں ہم اس حوالے سے ان کی معرکۃ الآرا کتاب شعر شور انگیز، اور ان کی دیگر تحریروں کی مدد سے "مضمون" اور "معنی" کی اصطلاحوں کے تنقیدی خدوخال واضح کرنے کی کوشش کریں گے۔ انکے علاوہ فرانسس پریچٹ کی کتاب- Nets of Awareness Urdu Poetry and Its Critics بھی ہمارے پیش نظر رہے گی۔ جو در حقیقت فاروقی ہی کی Approcch کو آگے بڑھاتی ہے۔ اور اگر یہ کہا جائے کہ ان سب باتوں کے پیچھے اگر محمد حسن عسکری کا بیان کردہ یہ اصول نہ ہوتا کہ ہر تہذیب کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ اپنے ادب کے اصول خود متعین کرے، (۷۹) تو شمس الرحمن فاروقی اور پریچٹ کا یہ کام وجود میں ہی نہ آتا۔ علاوہ ازیں عابد علی عابد کی تحریریں بھی ہماری مددگار رہی ہیں کہ کلاسیکی شاعری کی اصطلاحات کے حوالے سے انہوں نے بڑے تسلسل سے اور بہت عرصہ پہلے سے لکھا ہے۔

"مضمون" و "معنی" کے بیان سے قبل چند باتیں استعارے کے باب میں ضروری ہیں، کیونکہ مضمون کا انحصار استعارے پر ہی ہے۔ ادائے مطلب کے لئے الفاظ کا غیر لغوی یا غیر وضعی معانی میں استعمال اس وقت بھی عام تھا جب بیان و بدیع کی بحثیں باقاعدہ مدون نہیں ہوئی تھیں۔ عام بول چال میں کوئی لفظ جن معنوں میں استعمال ہوتا ہے اس کے لئے یا تو لغت ہماری مدد کرتی ہے یا دلالت عقلی۔ دلالت عقلی عموماً سیاق و سباق کو کام میں لاتی ہے۔ اسی کو "مجاز" کہتے ہیں۔ اس کو اصطلاحی زبان میں یوں کہیں گے کہ لفظ جب اپنے معنی اصلی (لغوی) یعنی موضوع لہٗ کے لئے استعمال نہ ہو بلکہ اصل معنی کا لازم مراد ہو اور اس کے لئے کوئی قرینہ بھی پایا جائے تو اسے "مجاز" کہیں گے۔ اور اگر قرینہ نہ پایا جائے تو اسے "کنایہ" کہیں گے۔ (۸۰) پس مجاز وہ کلمہ ہے جو ۱۔ اپنے اصلی معنی میں مستعمل نہ ہو اور ۲۔ اس کا کوئی قرینہ بھی ہو۔ مثلاً کوئی شخص کتاب کی اشارہ کرتے ہوئے کہے یہ گھوڑا ہے تو یہ مجاز نہیں (کیونکہ صرف شرط اول، معنی اصلی مراد نہ ہونے کی، موجود ہے)، لیکن اگر کسی بہادر شخص کو شیر کہیں تو یہ مجاز ہوگا۔ اب شرط دوم یعنی قرینہ (سیاق و سباق) بھی موجود ہے۔ (81) علم بیان، جو مجاز سے بحث کرتا ہے کی اصطلاح میں یہ استعارہ ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کی دنیا استعارے سے آباد ہے۔ سید عابد علی عابد لکھتے ہیں اکثر و بیشتر الفاظ جو اپنے غیر لغوی غیر وضعی یا مجازی معنی میں استعمال ہوتے ہیں ان پر گمان گزرتا ہے کہ یہ ان کا لغوی معنی ہے مثلاً 'برباد'، 'انبساط'، 'تلاطم'، 'پروانہ'، 'دیوانہ' اور 'دوشیزہ' وغیرہ۔ لیکن یہ در حقیقت "بجھے ہوئے تشبیہات و استعارے" ہیں۔ (۸۲) کثرت استعمال سے ان کی مجازی معنویت ہی لغوی معنویت میں تبدیل ہو گئی ہے۔ استعارے جب کثرت استعمال سے اپنی معنویت کھو بیٹھتے ہیں تو شاعر مجاز کی نئی نئی دنیائیں تخلیق کرتا ہے۔ استعارے کے بارے میں محمد حسن عسکری کی رائے بھی یہی ہے:

> "ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں، اس میں بھولا ہوا، یا زبردستی بھلایا ہوا، تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارے سے الگ 'اصل زبان' کوئی چیز نہیں۔ کیونکہ زبان خود استعارہ ہے۔ چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت اور مطابقت ڈھونڈنے یا خارجی اشیاء کو اندرونی تجربے کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے تقریباً ہر لفظ ہی ایک مردہ استعارہ ہے۔ اصل زبان یہی ہے۔"

ان کا کہنا ہے کہ شاعر یا نثر نگار جن استعاروں کو بطور خاص تخلیق کرتا ہے انھیں "زندہ استعارے" کہہ سکتے ہے۔ استعارے کی پیدائش کے عمل

کو عسکری نے خواب کے عمل کے مشابہ کہا ہے، جس میں مختلف اور متضاد چیزیں ایک ہو جاتی ہیں۔ (۸۳) پروفیسر کرار حسین نے مضمون آفرینی کی جو تعریف لکھی ہے اس میں خواب، حقیقت اور استعارہ سب شامل ہے "جذبے اور منطق کے باہمی عمل کے ذریعے جو چیزیں شعور کی ایک سطح پر غیر متعلق ہیں، ان میں شعور کی کسی دوسری سطح پر تعلق دریافت کرنے کو مضمون آفرینی کہتے ہیں"۔ (۸۴) غور کیجیے تو یہ سارہ عمل استعارے کے ذریعے ہی تکمیل پاتا ہے۔

شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں کہ "استعارہ ہی شاعری کا جوہر ہے"۔ اس کے ذریعے حقیقت کے اندر معنی کی کثرت پیدا ہوتی ہے۔ بحوالہ عبدالقاہر جرجانی وہ مزید لکھتے ہیں کہ استعارے میں جو معنی ہوتے ہیں وہ ان لفظوں کے نہیں ہوتے جو ہم نے استعمال کیے ہیں، بلکہ اس مضمون کے ہوتے ہیں جو ان لفظوں کے ذریعے ادا ہوتا ہے۔ مثلاً جب ہم کہتے ہیں آج میں نے ایک شیر دیکھا، تو یہ بات سمجھنے کے لیے کہ اس سے مراد "بہادر شخص" ہے، ہمیں سیاق و سباق، صورتحال کے بارے میں معلومات اور غور و فکر کی ضرورت ہے۔ یہ صرف دو موں (شیر، بہادر شخص) کا جادلہ نہیں بلکہ ایک حقیقت کی جگہ دوسروں حقیقت کا پیش کرتا ہے۔ یعنی اگر اس جملے سے سامع کے ذہن میں کسی شخص کی بہادری، بے خوفی اور جرأت کا معنی پیدا ہوتا ہے تو وہ اسے لفظ "شیر" سے حاصل نہیں کرتا بلکہ اس کے معنی --- یعنی شیر کا اسم جس موسوم، بہادر، نڈر جانور، کی طرف اشارہ کر رہا ہے --- سمجھنے کے باعث حاصل کرتا ہے۔ اگر "وہ شیر ہے" کا فقرہ اور "وہ بہادر اور طاقت ور ہے" کا فقرہ ہم معنی نہیں ہیں، تو اس کا مطلب یہی ہوا کہ استعارہ اپنی جگہ خود حقیقت ہے۔ یہی مطلب ہے فاروقی کے اس خیال کا کہ استعارہ حقیقت کو بیان کرنے کا ذریعہ نہیں بلکہ حقیقت کو دوبارہ بنانے اور اس طرح معنی کی توسیع کا وسیلہ ہے۔ (۸۵) "مضمون آفرینی" کے تصور کو سمجھنے کے لئے استعارے کی یہ بحث اس لئے ضروری ہے کہ اولاً اس کی بنیاد استعارے پر ہی قائم ہے۔ دوم یہ کہ آزاد اور حالی سے جس تنقید کا آغاز ہوا ہے اس سے استعارے اور مضمون آفرینی کے بارے میں خاصی غلط فہمیاں عام ہوئی ہیں۔ (۸۶) پر تجسد استعارے کی اس ساری بحث پر متفق ہیں کہ استعارہ سازی کا عمل ہی در حقیقت مضمون آفرینی ہے۔ استعارے کے ذریعے ہم شاعری کے اندر مستقل طور پر سینکڑوں خیالات اور مقدمات کا انبار لگاتے رہتے ہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جب کوئی خاص استعارہ مقبول ہو کر رواج پا جاتا ہے تو پھر وہ اگلے استعاروں کے لئے راہ ہموار کرتا ہے۔ (۸۷)

کلاسیکی شاعری کے عمومی مضامین میں سے ایک بنیادی مثال یہ ہے کہ محبوب "انتہائی خوبصورت ہوتا ہے۔" لہٰذا اس کا حسن عاشق کے لئے قاتل ہے۔ ان دو مقدمات سے یہ نتیجہ نکلا کہ حسن ایک ہلاکت خیز آلہ ہے۔ اب اس استعارے سے جنم لینے والے مضامین (استعاروں) کو دیکھیں۔ محبوب کی آنکھیں، نظریں، پلکیں، تیر، تلوار، دشنہ، خنجر وغیرہ ہیں، جو عاشق کو طرح طرح سے زخمی کرتی ہیں۔ محبوب جب تیر انداز ہے تو اس کے پاس کمان بھی ہو گی، اس کی زلفیں دام ہیں، جس میں عاشق دلگیر پھنس جاتا ہے۔ تیر اور دام چونکہ شکاری استعمال کرتے ہیں لہٰذا محبوب شکاری بھی ہوا۔ نتیجتاً عاشق صید ناتواں ٹھہرا۔ اب وہ قید میں بھی مبتلا ہو گا (اس سے قید اور قید سے باہر کی دنیا کے مضامین کو تخلیق ہو گی۔) محبوب جب شمشیر زن ہے تو اس سے قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو گا، عاشقوں کے کشتوں کے پشتے لگیں گے۔ محبوب صاحب سیف ہے تو وہ سلطان اور حاکم بھی ہو گا اور عاشقوں کو دار پر بھی لٹکائے گا۔ یہ سلسلہ اور بھی پھیل سکتا ہے۔ (۸۸) اردو فارسی کی کلاسیکی شاعری ان مضامین سے بھری ہوئی ہے۔ حالی نے نیچرل شاعری کے تصور میں انہی مضامین کا مضحکہ اڑایا ہے۔ اس مثال سے ہمارا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ مضمون کی بنیاد استعارے پر ہوتی ہے۔ مضمون میں استعارے کی خاصیت نہ ہو تو مضمون سے مضمون بننا ناممکن ہے۔ روزمرہ کے مشاہدے سے استعارہ اور استعارے سے مضمون کیونکر بنتا ہے، اسکے لئے "چشم بیمار" کے استعارے پر غور کریں کہ یہ کیونکر بنا؟ اس کے لئے مندرجہ ذیل پر غور کریں۔

۱۔ معشوق شرمیلا ہوتا ہے؛ ۲۔ لہٰذا اس کی آنکھ نہیں اٹھتی، ۳۔ جو شخص بیمار ہوتا ہے وہ کم طاقت ہوتا ہے؛ ۴۔ کم طاقت اٹھ نہیں سکتا۔ ان بیانات کی منطقی مساوات یوں بنتی ہے: بیان ۲ مساوی ہے بیان ۴ کے۔ پس معشوق کی آنکھ بیمار ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں دو شعر دیکھیے۔

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے	دل ہوا ہے چراغ مفلس کا	(میر)
نت ہی قائم خموش رہتا ہوں	کسی تہی دست کا چراغ ہوں میں	(قائم)

یہاں "چراغ مفلس" اور "چراغ تہی دست" استعارے ہیں۔ اور بنظر ظاہر ان اشعار میں چراغ مفلس کا مضمون بیان ہوا ہے۔ لیکن غور کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ نہیں، اصل مضمون "بجھا ہوا دل" ہے جس کے لئے چراغ مفلس یا چراغ تہی دست کا استعارہ استعمال کیا گیا ہے۔ اگر یہ سوال ہو کہ یہ شعر کس شے کے بارے میں ہیں تو جواب ہو گا "بجھے ہوئے دل" کے بارے میں۔ یہ جواب اس شعر کا مضمون ہے؛ اور

یہ مضمون چراغ مفلس کے استعارے سے پیدا ہوا ہے۔ (۸۹)

جن استعاروں پر مضمون مبنی ہوتے ہیں وہ چونکہ کثرت استعمال سے ضعیف ہو جاتے ہیں، لہٰذا نت نئے استعاروں، تشبیہوں اور علامتوں کی ضرورت پڑتی ہے اس لئے مضمون کو دنیا، کائنات یا انسان وغیرہ کے بارے میں بیانات کہہ سکتے ہیں۔ نئے مضمون ہمیں دنیا یا کائنات وغیرہ کے بارے میں کوئی نئی بات نہیں بتاتے بلکہ جو باتیں کہی جا چکی ہوتی ہیں، مضمون انہی کو نئے سرے سے یا نیا اسلوب اختیار کر کے بیان کرتے ہیں۔ اب مضمون آفرینی کی دو شکلیں ممکن ہیں: ۱۔ نیا مضمون ایجاد کرنا ۲۔ پرانے مضمون کو نئے زاویے سے بیان کرنا۔ پہلا کام خاصا مشکل بلکہ ناممکن کے قریب ہے۔ کیونکہ کسی مضمون کے بارے میں نئے پن کا حکم لگانے کے لئے گزشتہ مضامین کی لا متناہی تعداد اور مقدار سے کما حقہٗ واقفیت ضروری ہے جو ناممکنات میں سے ہے۔ نتیجتاً دوسری بات ہی ممکن ہے کہ پرانے مضامین ہی سے نئے نئے پہلو پیدا کیے جائیں اور غزل کی کائنات میں یہی ہوتا آیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی روایت میں جب بھی کوئی نیا مضمون باندھا جاتا تو اسے شاعری کی کائنات میں انتشار پیدا کرنے کے مترادف سمجھا جاتا تھا، لہٰذا دلیل طلب کی جاتی تھی۔ اسے قبولیت عامہ اسی وقت ملتی تھی جب اسکے پیچھے کوئی سند ہوتی تھی۔ ۵ (سوداو فاخر مکین والی مثال) اور یہ سند تاریخ یا مشاہدہ فطرت سے نہیں بلکہ شاعری سے مطلوب ہوتی تھی، جیسا کہ ہم ذوق وشاہ نصیر کے معاملے میں دیکھ چکے ہیں۔ اس کے برعکس عموی طور پر قبول شدہ استعارے پر مبنی مضمون تسلیم کر لیا جاتا تھا۔ لیکن جب بھی کوئی نادر یا نا مقبول مضمون باندھا گیا، اسکا تاثر مزاح کا سا ہو گیا، سنجیدگی کا نہیں۔

غلطی ہائے مضامیں مت پوچھ لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں!

یعنی نالے کی نارسائی کا مضمون اتنا عام اور طے شدہ ہے کہ اگر اسکے برعکس باندھا جائے تو اس کا شمار مضمون آفرینی میں نہیں بلکہ "غلطی ہائے مضامین" میں ہوگا۔ اگر کسی نے کوئی ایسا نیا مضمون برت بھی دیا تو بے لطفی کے سبب سے قبولیت عامہ ملنا مشکل ہوتا ہے۔ بقول فاروقی "بہت سے شعرا نے توپ، بندوق، رائفل کے مضمون باندھے لیکن وہ غزل کے مضامین کی برادری سے باہر رہے۔"

ہم پایہ ہے دونالی بندوق سے وہ بینی چھروں کا کام ہووے قاتل کے خال کرتے

حالانکہ محبوب کی نظروں، پلکوں کو تیر، تلوار قرار دیکر اس سے مضمون بنتے رہے تھے مگر دونالی بندوق یا چھروں وغیرہ کا مضمون نہ چل سکا۔ کیونکہ جب کوئی نئی شے (بات، تصور، مشاہدہ) معاشرے میں داخل ہوتی ہے تو فوراً نہیں برت لی جاتی بلکہ اسے کئی برس اپنے کو مانوس اور مقبول بنانا پڑتا ہے۔ تب شعر کی دنیا اسے قبول کرتی ہے۔ (۹۰)

شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق سبک ہندی اور پھر اردو کے کلاسیکی شعرا کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے "معنی" اور "مضمون" کی تفریق دریافت کی۔ قدیم عربی فارسی شعریات میں مضمون اور معنی کا فرق واضح نہ تھا۔ ان کے ہاں "معنی" کا لفظ اس طرح استعمال ہوا ہے کہ اس سے "مضمون" مراد معلوم ہوتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ ان کے ہاں معنی کو شعر کے مافیہ کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ فاروقی کا کہنا ہے کہ ٹیک چند بہار کی بہار عجم (۱۷۵۲ء) میں معنی کی تعریف میں صرف "مرادف مضمون" لکھا ہے۔ معنی اور مضمون کے فرق کا تصور ہمارے ہاں سنسکرت سے آیا ہے۔ ہمارے ہاں اردو میں ملا نصرتی بیجاپوری غالباً پہلے شخص ہیں جنہوں نے مضمون اور معنی کی تفریق کا ذکر کیا ہے۔ اس لئے اس نظریے کو اردو میں داخل کرنے کا اعزاز نصرتی ہی کو حاصل ہے۔ مضمون کو وہ مافیہ کے مفہوم میں اور معنی سے الگ برتتے ہیں۔ اپنی مثنوی "علی نامہ" میں وہ اپنے لئے خدا کی مہربانیاں طلب کرتے ہوئے طبیعت اور تخیل کی روانی مانگتے ہیں

دکھاوے مرے پھر نظر سوں ہر اک تازہ مضمون کے گھر موں

حروفاں میں بھر یوں معانی کا رس کہ ہووے مدھ کوں امرت او پنے ہوس

نوا طرز خوش ہال و خاطر پسند مضامین رنگیں معانی بلند (۹۱)

معنی کو مضمون کے مفہوم میں استعمال کرنے کی مثالیں ۱۹ ویں صدی تک کے شعرا میں بھی مل جاتی ہیں، مگر یہ تفریق متقدمین کے وقت سے رائج تھی کہ یہ دونوں مقولے الگ الگ ہیں۔ مضمون وہ شے ہے جو اس سوال کے جواب میں بولا جائے کہ کلام کس چیز کے بارے میں ہے۔ اور معنی وہ شے ہے جو اس سوال کا جواب دے کہ شعر میں کیا کہا گیا ہے۔ معنی مضمون کے تابع ہوتے ہیں۔ لفظ جن چیزوں کے بارے میں ہیں وہ متن کا مضمون ہیں اور ان چیزوں سے جو مفہوم برآمد ہوتا ہے وہ متن کے معنی ہیں۔ (۹۲)

مضمون اور معنی کا فرق واضح کرنے کے لئے شمس الرحمٰن فاروقی کی بیان کردہ مندرجہ ذیل صورت حال پر غور کرنا مناسب ہوگا:

۱۔ بعض اوقات کسی متن کا ہر لفظ ہماری سمجھ میں آ جاتا ہے مگر پھر بھی یہ کہنا مشکل ہوتا ہے کہ متن میں کیا کہا گیا ہے۔ مثلاً جیسے "مشکل"

کہلانے والے شعروں یا جدید شاعری کے بعض نمونوں کا مسئلہ ہے۔
۲۔ بعض اوقات ہم سمجھ لیتے ہیں کہ متن کیا کہہ رہا ہے لیکن اس کی مراد متعین کرنا مشکل ہوتا ہے۔ جیسے یہ فقرہ کہ "آج میں نے ایک غزال دیکھا" بالکل واضح ہے۔ مگر غزال سے کیا مراد ہے، حسین عورت یا واقعی کوئی ہرن وغیرہ؟
۳۔ بعض اوقات ہم متن کا لفظی ترجمہ کر لیتے ہیں یا کسی شعر کی نثر بنا لیتے ہیں لیکن پھر بھی اس کی تہہ میں بہت کچھ ہوتا ہے۔ جسے سمجھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ آسانی کی خاطر ہم لفظی ترجمے کو متن کا مضمون اور اس کی تہہ میں کارفرما یا مضمر مفہوم کو متن کا معنی کہہ سکتے ہیں۔ کسی کلام کا مضمون تو ایک دو لفظوں میں بھی بیان ہو سکتا ہے مگر اس کے معنی کو بیان کرنے کے لئے بعض اوقات طویل عبارت بھی ناکافی ہوتی ہے۔ مثلاً غالب کے شعر

هم بھی منہ میں زبان رکھتے ہیں کاش پوچھو کہ مدعا کیا ہے

کا مضمون 'اظہار مدعا کی تمنا' کہا جا سکتا ہے۔ مگر وہ مدعا کیا ہے؟ اسے سمجھنے کے لئے بہت سے پہلوؤں کو پیش نظر رکھنا ہوگا کیا پہلا مصرع محبوب پر طنز ہے، متکلم پر طنز ہے، اس کا تحیر یہ بیان ہے، متکلم کی طرف سے دھمکی ہے؟ یوں تو شعر کا مخاطب محبوب سے ہے مگر یہ خطاب ہر ایسی صورت حال کے لیے ہو سکتا ہے جہاں متکلم اپنی بات کہنے کے لئے بے قرار ہو۔ متکلم کے لئے اصل اہمیت اس میں ہے کہ محبوب خود اس سے مدعا پوچھے۔ بظاہر یوں لگتا ہے کہ متکلم کا مدعا تمنائے وصل ہے کہ غزل کی رسمیات اسکی متقاضی ہے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ عاشق بے رس تعلق سے بیزار ہو چکا ہو مگر پاس وفا کے لحاظ سے چپ ہو اور در حقیقت محبوب سے قطع تعلق کرنا چاہتا ہو۔ غرض کہ شعر میں کم و بیش ان تمام معنی کا امکان ہے۔ مگر یہ سب باتیں شعر کا مضمون نہیں، لیکن پیدا اسی ایک مضمون، اظہار مدعا کی تمنا، سے ہوئی ہیں۔ اس اعتبار سے معنی مضمون کی اولاد ہیں۔ گویا ایک مضمون سے کئی معنی پیدا ہو سکتے ہیں اور یہی معنی آفرینی کا ہنر ہے۔ یاد رہے کہ معنی کا سرچشمہ الفاظ نہیں بلکہ الفاظ کا نظم و ترتیب ہے۔ الفاظ سے مضمون پیدا ہوتا ہے اور مضمون سے معنی۔ مضمون کے بغیر معنی کا تصور نہیں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ مضمون سے معنی ضرور پیدا ہوں گے۔ ایسا ان اشعار میں ہوتا ہے جو "کیفیت" کے حامل ہوں۔ کیفیت بھی مضمون سے پیدا ہوتی ہے۔ اور بعض اوقات یہ معنی کا بدل بن جاتی ہے۔ یعنی کیفیت کے حامل اشعار میں معنی کے بغیر بھی کام چل جاتا ہے۔ یہی حال "شورش" یا "شور انگیزی" کا ہے۔ شورش اور کیفیت کے اشعار میں معنی کو مرکزی حیثیت حاصل نہیں ہوتی۔ کیفیت کا اثر سامع میں ہوتا ہے اور شورش کہنے والے کی صفت ہے۔ یعنی وہ کسی بات کو شدت اور جوش سے اس طرح کہتا ہے، گویا وہ کسی فوری صورت حال پر رائے زنی کر رہا ہو۔ یہی مطلب ہے بیدل کے اس مشہور فقرے کا کہ 'شعر خوب معنی ندارد'۔ یعنی اصولی اعتبار سے یہ ممکن ہے کہ شعر میں کوئی اہم معنی نہ ہوں لیکن شعر میں کوئی مضمون نہ ہو یہ ناممکن ہے۔ معنی کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگانا غیر ضروری ہے البتہ مضمون اور طرز ادا دونوں کے بارے میں اچھے برے کا حکم لگ سکتا ہے۔ (۹۳)

مضمون اور معنی کے فرق کے بعد "مضمون آفرینی" اور "معنی آفرینی" کا فرق دیکھ لینا بھی بہتر ہے۔ مضمون آفرینی سے مراد ہے۔
۱۔ کوئی نیا مضمون پیدا کرنا (جو ایک بہت بڑا چیلنج ہے) ۲۔ کسی پرانے مضمون سے کوئی نیا پہلو پیدا کرنا، ۳۔ کسی پرانے مضمون کو نئے ڈھنگ سے باندھنا۔ اسی طرح معنی آفرینی کلام کے محض بامعنی ہونے سے مختلف شے ہے، کیونکہ کچھ نہ کچھ معنی تو ہر متن میں ضرور ہوتے ہیں۔ لہٰذا معنی آفرینی سے مراد ہے۔ ۱۔ کسی شے یا حقیقت میں نئے معنی دریافت کرنا؛ ۲۔ کلام کے معنی بظاہر کچھ ہوں لیکن غور کرنے پر کچھ اور معنی نکلیں؛ ۳۔ بظاہر ایک ہی معنی ہو لیکن غور کرنے پر متعدد معنی دریافت ہوں؛ ۴۔ کلام واضح طور پر کثیر المعنی ہو؛ ۵۔ کلام میں ایسی رعایتیں ہوں، جن سے کثرت معنی کا قرینہ نکلے۔ (۹۴) اردو تذکرہ نگاری کے بالکل آغاز میں شعر کی خوبی کے لئے میر "تہہ داری" اور "پیچ داری" کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ جو معنی آفرینی ہی کا مفہوم دیتے ہیں۔

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر کیا کیا کہا کریں ہیں زبان قلم سے ہم

زلف سا پیچ دار ہے ہر شعر ہے سخن میر کا عجب ڈھب کا

اپنے ہر شعر میں ہے معنی تہہ دار آتش وہ سمجھتے ہیں جو کچھ فہم و ذکا رکھتے ہیں۔ (۹۵)

یہ سب شعر معنی آفرینی ہی کی مختلف صورتوں کو پیش کرتے ہیں۔ غالب ہر گوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: "بھائی! شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں"۔ میر غلام حسین قدر بلگرامی کی ایک غزل کا مطلع ہے۔

لا کے دنیا میں ہمیں زہر فنا دیتے ہو ہائے اس بھول بھلیاں میں دغا دیتے ہو

شعر خوب ہے اور بامعنی بھی، مگر بے تہہ ہے۔ غالب نے اس شعر پر اصلاح دیتے ہوئے ردیف "دیتے ہو" کو "دیتے ہیں" سے بدل کر

اسے تہہ دار بنا دیا۔ اور اس تبدیلی کا سبب بتاتے ہوئے قدر بلگرامی کو لکھا کہ "اب خطاب معشوقان مجازی اور قضاو قدر میں مشترک رہا۔" (۹۶) پہلی صورت میں خطاب صرف قضا قدر سے تھا۔ اس میں معنی کی صرف ایک سطح تھی۔ ترمیم سے معنی کی سطحیں ایک سے زاید ہو گئیں۔ یعنی اب محبوب مجازی سے بھی خطاب ہو گیا۔ غالب کی یہ اصلاح معنی اور معنی آفرینی کے فرق کو سمجھنے میں ممد و ثابت ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ بیان جس میں معنی کے زیادہ امکانات ہوں معنی آفرینی کا حامل ٹھہرتا ہے۔ آزاد بھی آبِ حیات میں مضمون و معنی کی اصطلاحیں بکثرت استعمال کرتے ہیں۔ غالب کے بارے میں لکھتے ہیں "اپنے نام کی تاثیر سے مضامین و معنی کے بیشہ کے شیر تھے... معنی آفرینی اور نازک خیالی ان کا شیوۂ خاص تھا"۔ (۹۷)

کلاسیکی شاعری میں معنی آفرینی کے ذرائع عموماً صرف و نحو، اسلوب بیان، اضافت اور رموز و اوقاف، الفاظ کا تخلیقی و جدلیاتی استعمال، یعنی کنایہ، استعارہ رعایت لفظی اور ایہام وغیرہ تھے۔ معنی آفرینی کا سب سے اہم ذریعہ اسلوب بیان ہے اور اس میں بھی انشائیہ اسلوب! خبریہ کی جگہ انشائیہ بیان میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ انشائیہ اور خبریہ کی تفریق بہت پرانی ہے۔ کلاسیکی شعر، خاص طور پر میر اور غالب کا کلام ہر طرح کے انشائیہ اسلوب (خاص طور پر استفہام اور امر سے مالا مال ہے کیونکہ خبر میں انشا کے مقابلے میں معنی کے امکان زیادہ ہوتے ہیں۔ خبریہ بیان وہ ہے جو اطلاعی ہو اور جسے جھٹلایا جا سکے یا جس کا جواب ہاں نال میں دیا جائے۔ جب کہ انشائیہ بیان کو جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ تمنائی، استفہامی، امریہ، تحاضی، ناہیہ (منع کرنے والا) اور ندائیہ اسالیب انشائیہ کی قسمیں ہیں۔ (۹۸)
میر نے اپنے تذکرے نکات الشعرا میں جو سب سے پہلی اصلاح دی وہ شاہ مبارک آبرو (۱۶۸۵۔۱۷۳۳) کے اس شعر پر ہے:

کیں بیتارے ابھرے ہیں فلک کے نقط　　اس قدر نسخۂ فلک ہے غلط

شعر نقل کر کے میر کہتے ہیں اگر بجائے "اس قدر" کے "کس قدر" کہا ہوتا تو شعر آسمان پر پہنچ جاتا۔ (۹۹) دیکھتے ہی پتہ چل جاتا ہے کہ اس اصلاح میں شعر کے اسلوب خبریہ (اطلاعی) کو انشائیہ (استفہامی) میں تبدیل کیا گیا ہے۔ جس سے اس کے معنی میں اضافہ ہو گیا ہے۔
کنایہ بھی معنی آفرینی کا سبب بنتا ہے۔ کیونکہ یہ تصریح و وضاحت کی نسبت زیادہ بلیغ ہوتا ہے۔ کنائے کی کارفرمائی کے لیے میر کا یہ شعر دیکھیے:

یوں گئی قد کے خم ہوئے جیسے　　عمر اک رہ رو سر پل تھا

سادہ سا شعر ہے مگر معنی آفرینی میں اور چیزوں کے ساتھ ساتھ کنائے کی خوبی کمال کی ہے۔ قد کا خم ہونا کنایہ ہے بڑھاپے کا۔ قد کے خم کو اگر لغوی معنی میں لیں تو پل سے اس کی مناسبت ظاہر ہے جو پوشیدہ ہوتا ہے۔ معنی آفرینی کے لئے تشبیہ اور استعارے کی بھی اہمیت بنیادی ہے۔ اور یہ جدلیاتی الفاظ ہیں جو اپنے انسلاکات کی وجہ سے ہمہ وقت معنی کے حامل رہتے ہیں کیونکہ اس طرح کے الفاظ اپنے معنی میں خود کفیل ہوتے ہیں اور انہیں کسی خارجی حوالے کی ضرورت نہیں ہوتی اس لئے ان کے معنی کی بھی کوئی حد نہیں۔ تشبیہ اور استعارہ میں مرکزی نکتہ یہ ہے کہ تشبیہ میں مشبہ بہ (مانند کیا گیا اسکے) مشبہ (مانند کیا گیا) سے بڑا ہوتا ہے۔ اور استعارے میں مستعار منہ (مانگا ہوا اس سے) مستعار لہٗ (مانگا ہوا اسکے واسطے) سے ہمیشہ بڑا ہوتا ہے۔ ان کے استعمال سے جو لفظی پیکر بنتے ہیں وہ اکثر حواس خمسہ میں سے کسی ایک یا زیادہ کو متاثر کرتے ہیں۔

عام طور پر لغوی معنی کے حامل الفاظ بھی اپنی اصل میں استعارہ ہی ہوتے ہیں جو کثرت استعمال سے محاورہ یا عام زبان کا حصہ بن جاتے ہیں۔ محاورہ اور ضرب المثل میں استعارے ہی کی تبدیل کی شے ہیں۔ جدید لسانیاتی مباحث میں تو دال رمعنی نما (Signifier) اور مدلول رتصور معنی؟ (signified) کا رشتہ حقیقی نہیں بلکہ بے اصولا رخود مختارانہ مانا جاتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس پر تفصیلی بحث کی ہے۔ گویا لفظ و معنی کا رشتہ استعارے کی بنیاد پر قائم ہے۔ لیکن ان باریکیوں میں پڑے بغیر بھی ہماری کلاسیکی شاعری میں اکثر یہ ہوتا ہے کہ کسی لفظ کے استعاراتی معنی کو لغوی معنی قرار دیکر اس سے پھر استعارہ بنایا جاتا ہے۔ مثلاً غالب کا شعر ہے

سر پہ ہجوم درد غریبی سے ڈالئے　　وہ مشت خاک کہ صحرا کہیں جسے

شعر میں پہلے تو صحرا کے لئے "مشت خاک" کا استعارہ بنایا گیا ہے اور پھر اسے لغوی معنی میں لے کر اسے سر پر ڈالنے کی بات کی گئی ہے۔ اور سر پر خاک ڈالنا بجائے خود ایک استعارہ بن گیا ہے۔ معنی آفرینی کے لئے استعارے کا یہ دہرا عمل یعنی استعارے کو پلٹ کر پھر استعارہ بنا لینا۔ سبک ہندی اور اردو شاعری کا ایک اہم "طریق واردات" تھا مگر آزاد و حالی سے شروع ہونے والی تنقید نے اسکی معنویت سمجھنے کی بجائے اسکا خوب خوب مذاق اڑایا ہے۔

معنی آفرینی کا ایک ذریعہ ایہام بھی ہے۔ جو الفاظ ایک سے زیادہ معنی کے حامل ہوں وہ ایہام کو بھی راہ دیتے ہیں جہاں ایہام ہوگا وہاں معنی کی کثرت بھی ہوگی۔ شعر جتنا مبہم ہوگا اتنے ہی سوال اٹھیں گے، ان کے جو بھی جواب ملیں گے وہ زیر بحث شعر کے حوالے سے ہمارے تجربے کو وسیع کریں گے، بشرطیکہ ان کا تعلق شعر سے جڑتا ہو۔

شبلی نعمانی نے ایہام سے کثرت معنی کی مثال میں ایک ایرانی شاعر ولی دشت بیاضی کا یہ شعر لکھا ہے:

بہر تو شنیدہ ام سخن ہا　　　شاید کہ تو ہم شنیدہ باشی

یعنی میں نے تیری خاطر بہت سی باتیں سنی ہیں۔ شاید یہ (واقعہ) تو نے بھی سنا ہو۔ مصرع ثانی کا دوسرا مفہوم ہو سکتا ہے کہ شاید تو نے بھی میری خاطر ایسی باتیں سنی ہوں۔ (۱۰۰) یاد رہے کہ صرف وہی شعر ایہام کے حامل نہیں ہوتے جن کا مفہوم سمجھنے میں زیادہ غور و فکر کرنا پڑے یا جن سے شاعر کا عندیہ سمجھنے میں دقت ہو بلکہ وہ بھی جو ہمارے اپنے جمالیاتی تجربے کی پرتیں کھولتے ہوئے تہہ در تہہ ہمارے اندر اترتا جائے۔

☆

سابقہ صفحات میں قدما کے تنقیدی شعور کے جن خدوخال کی طرف اشارہ کیا گیا ہے ان کا پہلا اظہار برصغیر کی فارسی شاعری میں ہوا تھا، جسے سبک ہندی کہتے ہیں۔ فارسی کے مشہور شاعر شیخ علی حزیں پر خان آرزو کے اعتراضات اور امام بخش صہبائی کی طرف سے حزیں کی مدافعت سے نقد ادبی کا جو سلسلہ شروع ہوا تھا، اس میں فتح علی خان گردیزی اور قاری عبداللہ کابلی جیسے ماہرین زبان اور شاعر بھی شامل تھے۔ سبک ہندی کی ادبی تنقید کا یہ اولین نمونہ جو اردو شاعری و تنقید کے لیے بھی ایک مثال تھا قدما کے ادبی و تنقیدی تصورات کا بنیادی ماخذ کہا جا سکتا ہے۔ عصر حاضر کے معروف ایرانی نقاد محمد رضا شفیعی کدکنی نے اپنی کتاب شاعری در ھجوم منتقدان میں سبک ہندی کی اس اولین تنقید کو نہ صرف جمع کر کے نمونۂ برجستہ از نقد ہوشیارانہ و سنجیدۂ شعر ہائے حزیں و شاید بہترین نمونہ نقد ادبی در تاریخ زبان فارسی (۱۰۱) قرار دیا ہے، بلکہ ایک مستقل باب "نقد ادبی در سبک ہندی" میں ان تصورات کا جائزہ جدید تنقیدی تصورات کی روشنی میں بھی لیا ہے۔ اس باب کے مباحث سے بھی ہمارے بیان کردہ بہت سے تنقیدی تصورات کی تصدیق ہوتی ہے۔ آئندہ صفحات میں ہم ان اسباب کا بتفصیل ذکر کریں گے جن کی وجہ سے ہمارے یہ ادبی و تنقیدی تصورات بتدریج زوال پزیر ہوتے چلے گئے ہیں۔

حواشی باب ۱، فصل اول : قدیم انداز تنقید پر ایک نظر

(۱) خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال، ترجمہ پروفیسر لطیف اللہ، کراچی، شہرزاد، ۱۴۲۵ھ، ص ۱۳۲

(۲) جالبی، ڈاکٹر جمیل، تاریخ ادب اردو، ج ۱، ص ۱۰۶

(۳) فاروقی، شمس الرحمٰن، اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۷۷

(۴) جالبی، ڈاکٹر جمیل، تاریخ ادب اردو، ج ۲، ص ۱۳۶

(۵) اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۷۸

(۶) اس دیباچے میں پائے جانے والے تصورات شعر کی اہمیت کی طرف شمس الرحمٰن فاروقی کی توجہ اول اول محمد حسن عسکری نے مبذول کروائی تھی۔ "لاہور ہی میں اور خود اپنے گھر میں حضرت امیر خسرو کی ایک فارسی تحریر ملی جو ان کے دیوان غرۃ الکمال کا دیباچہ ہے۔ اگر آپ کو کہیں سے مل جائے تو ضرور پڑھیے۔ شعر کے روایتی تصور کا بیان کار آمد ہے۔۔۔۔ حضرت امیر خسرو کے دیباچے کا ترجمہ تو ضرور ہونا چاہیے۔ اس میں بہت سی بنیادی باتیں ملتی ہیں، مثلاً شعر میں استاد کے کہتے ہیں۔۔۔" ("عسکری بنام فاروقی"۔ خطوط، خط ۱۸، ۱۱ اکتوبر؛ ۲۰ دسمبر ۱۹۶۹، مشمولہ روایت، شمارہ ۱، ص ۱۳۰، ۱۳۳)، دیباچہ غرۃ الکمال کے اردو ترجمے از پروفیسر لطیف اللہ کے مقدمے میں فاروقی نے بھی اس طرف اشارہ کیا ہے۔ (خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال، ترجمہ پروفیسر لطیف اللہ، مقدمہ شمس الرحمٰن فاروقی، کراچی، شہرزاد، ۱۴۲۵ھ، ص ۷)

(۷) اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۹۱؛ دیباچہ غرۃ الکمال، ص ۱۴

(۸) دیباچہ غرۃ الکمال، ص ۶۵

(۹) شعر العجم، ج ۳، ص ۷۷

(۱۰) اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۸۶۔۸۷

(۱۱) دیباچہ غرۃ الکمال، ص ۳۳

(۱۲) تفصیل اور مثالوں کے لیے ملاحظہ ہو تاریخ ادب اردو، ج ۱، ص ۲۶۔۱۳۰

(۱۳) اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۹۶

(۱۴) مثالوں کیلئے ملاحظہ ہو اردو کا ابتدائی زمانہ ص ۹۸

(۱۵) جالبی، تاریخ ادب اردو، ج ۱، ص ۳۲۸

(۱۶) اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۱۰۰؛ احمد گجراتی سے برآمد ہونے والے تنقیدی مسائل کے لیے دیکھیے ص ۱۰۱۔۹۲

(۱۷) ملاحظہ ہو، مسیح الزماں، اردو تنقید کی تاریخ ج ۱، ص ۳۳؛ عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقاء، ص ۷۵؛ فاروقی، اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۱۰۱؛ شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۳۳۔۳۴

(۱۸) اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۱۰۳

(۱۹) تلخیص از مسیح الزماں، اردو تنقید کی تاریخ، ج ۱، ص ۳۸

(۲۰) بحوالہ سابق، ص ۵۲؛ فارسی اقتباس کا ترجمہ بہ تعاون ڈاکٹر عارف نوشاہی

(۲۱) پس منظر کے لیے دیکھیے کلیات سودا، ج ۲، ص ۳۵۸؛ اور نقوش، ادبی معرکہ نمبر ۲، ص ۷۷ و بعد۔ نیز دیکھیے "عبرۃ الغافلین اور سودا کے شعری تصورات" (از ڈاکٹر تحسین فراقی) مشمولہ غالب نامہ مرزا محمد رفیع سودا نمبر، جلد نمبر ۲۲، شمارہ نمبر ۲، جولائی ۲۰۰۱ء

(۲۲) مسیح الزماں، اردو تنقید کی تاریخ، ج ۱، ص ۶۷

(۲۳) عبادت بریلوی کا کہنا ہے کہ یہ میر تقی میر نہیں بلکہ میر نامی ہیں۔ عبادت بریلوی، اردو تنقید کا ارتقاء، ص ۱۳۲؛ خلیق انجم بھی اسے میر تقی ہی لکھتے ہیں ۔ نقوش، ادبی معرکہ نمبر ۲، ص ۹۱

(۲۴) سودا، کلیات سودا، ج ۲، ص ۳۳۹

(۲۵) سودا، کلیات سودا، ج ۲، ص ۳۱۹

(۲۶) کلیات سودا، ج ۱، ص ۳۹۵؛ فوقی فرضی نام ہے۔ اصلاً یہ قیام الدین قائم شاگرد سودا کی ہجو ہے۔ دیکھیے نقوش معرکہ نمبر ۲، ص ۲۵؛ و اردو تنقید کی تاریخ، ج ۱، ص ۹۱

(۲۷) اردو تنقید کی تاریخ، ص ۱۰۔۳۳

(۲۸) کلیات سودا، ج ۱، ص ۳۰۹

(۲۹) کلیات سودا، ج ۱، ص ۲۵۵

(۳۰) سودا کے باب میں راقم نے مقدور بھر اختصار سے کام لیا ہے۔ محمد حسن عسکری نے شمس الرحمٰن فاروقی کے نام ایک خط میں کلام سودا میں تنقیدی عناصر کا جائزہ یوں دیا ہے۔ "آپ لفظوں کے استعمال پر غور کرتے ہیں تو بالکل مناسب ہے۔ میں بھی اپنی کلاسوں میں دن بھر یہی کرتا ہوں۔ لیکن عرض یہ ہے کہ صرف غالب ہی کے الفاظ پر کیوں غور کرتے ہیں؟ سودا کے الفاظ پر کیوں نہیں؟ اگر الفاظ ہی کے ذریعے چلنا ہے تو بیدل اور سودا کے الفاظ کا تقابلی مطالعہ کیوں نہ ہو؟ خصوصاً ہجویات میں؟ ہجو گر، اور خصوصاً ہجو سرا میں سودا نے بیدل کا رنگ کس طرح استعمال کیا ہے؟ اگر آپ سودا کے یہاں تلاش کریں تو پورا نظریہ شعر مل جائے گا۔ کم سے کم وہ اعتراضات دیکھ لیجئے جو سودا نے میر کے مرثیے پر کئے ہیں۔" (مکتوب ۳ فروری ۷۰ء مشمولہ روایت، شمارہ ۱، ص ۱۳۶)

(۳۱) آزاد، محمد حسین، آب حیات، لاہور، تاج بک ڈپو، س ن، ص ۷۸

(۳۲) Pritchett, *Frances W. Nets of Awareness: Urdu Poetry and Its Critics*, ch.,4. The Water of Life

چونکہ ہمیں اس کتاب کا صرف انٹرنیٹ ایڈیشن دستیاب تھا اس لئے متعین صفحے کے بجائے صرف متعلقہ باب کا حوالہ ممکن ہو سکا ہے۔ تاہم صحت مطالب کی ذمہ داری ہم پر ہے۔

(۳۳) کرار حسین، پروفیسر، سوالات و خیالات، ص ۹۲

(۳۴) فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، ص ۱۱

(۳۵) عبدالحق، گل رعنا، ص ۱۰۳

(۳۶) صفدر مرزا پوری نے شعرا کی اس طرح کی کاوشوں کو دو کتابوں مشاطۂ سخن اور بزم خیال میں جمع کیا ہے۔ ہمارے زمانے میں نقوش کے دو ضخیم نمبروں میں محمد طفیل صاحب نے ایسا تمام مواد اکٹھا کر دیا ہے۔ اور اردو کے ادبی معرکے کے عنوان سے ڈاکٹر یعقوب عامر نے بھی ایک کتاب میں بہت سا سامان جمع کر کے اردو کے تنقیدی کے ایک اہم گوشے کو ضائع ہونے سے بچا لیا ہے۔

(۳۷) مقدمہ طبقات الشعرائے ہند، مولفہ کریم الدین، بحوالہ اردو شعرا کے تذکرے، ص ۱۳، ۳۶۱؛ و اسلم فرخی، محمد حسین آزاد، ج ۱، ص ۳۵-۳۳

(۳۸) فراق گورکھپوری، اندازے، لاہور، ادارہ فروغ اردو، س ن، ص ۱۲

(۳۹) مشفق خواجہ، تحقیق نامہ، ص ۲۶۳

(۴۰) صابر مرزا قادر بخش دہلوی، گلستان سخن، مرتبہ خلیل الرحمن داؤدی، ص ۱۳-۱۱۲

(۴۱) انتخاب ہمہ، از ناصر کاظمی، ص ۳۷

(۴۲) جھلکیاں، ص ۱۰۸

(۴۳) Nets of Awareness, Part Two, Ch.5. Tazkirahs

(۴۴) احسن فاروقی، "تذکرہ نگاری اور محمد حسین آزاد کی آب حیات"، مشمولہ آب حیات کا تنقیدی اور تحقیقی مطالعہ، ص ۴۳؛ اور کلیم الدین کے اعتراضات بھی اسی انداز ہیں۔ اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۴۳

(۴۵) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۸۹؛ اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۱۴۴؛ مشاطۂ سخن، ص ۱۱

(۴۶) آب حیات، ص ۴۷۵

(۴۷) مشفق خواجہ، تحقیق نامہ، ص ۲۶۷؛ خوش معرکہ زیبا، ج ۱، ص ۳۰

(۴۸) خوش معرکہ زیبا، ج ۱، ص ۲۴۴

(۴۹) خوش معرکہ زیبا، ج ۱، ص ۱۷-۵۱۳؛ تحقیق نامہ، ص ۲۵۰؛ نقوش، معرکہ نمبر، ج ۲، ص ۶۰-۲۵۹

(۵۰) گلستان سخن، ج ۱، ص ۱۹-۳۱۷

(۵۱) آب حیات، ص ۸-۴۷۶؛ اس اعتراض، اس کے جواب اور اس پر استاد ذوق کے تبصرے میں جو نکات پنہاں ہیں اس پر فرانسس پریچٹ خوب روشنی ڈالی ہے۔ دیکھئے Nets of Awareness, ch., 4. The Water of Life,

(۵۲) آب حیات، ص ۳۰۲-۳۰۰

(۵۳) Nets of Awareness, Ch.,6. Poems Two Lines Long

(۵۴) اردو تنقید کا ارتقاء، ص ۱۲۱-۱۱۹؛ مشاطۂ سخن، ص ۱۳

(۵۵) تفصیل کے لئے ر.ک. نقوش، معرکہ نمبر ۲، ص ۵۱۹ اور ۵۵۶

(۵۶) تفصیل مزید کے لیے دیکھئے دیباچہ مقدمہ اکمال، ص ۹۴-۹۲

(۵۷) اردو تنقید کا ارتقاء، ص ۱۲۴

(۵۸) حسرت موہانی، نکات سخن، ص ۳-۱۲؛

(۵۹) تفصیل کے لئے ر.ک، صفدر مرزا پوری، مشاطۂ سخن، ص ۱۳

(۶۰) خوش معرکہ زیبا، ج ۱، ص ۴۷۶؛ ج ۲، ص ۳۱۹

(۶۱) مشاطۂ سخن، ص ۲۳، ۲۶

(۶۲) Nets of Awareness, Ch., 6 Poems Two Lines Long

(۶۳) بحوالہ اردو تنقید کی تاریخ، ص ۸۵

(۶۴) خوش معرکہ زیبا، ج ۱، ص ۳۷

(۶۵) آب حیات، ص ۳۴۷

(۶۶) شعر شور انگیز، ج ۱، ص ۲۲۳، ۱۷۵؛ ج ۳، ص ۱۷-۱۰۶؛ مشاطۂ سخن کے اکثر اوراق، اور مقدمہ شعر و شاعری، ص ۲۷۸ و بعد

(۶۷) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۱۰۵

(۶۸) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۱۸۷

(۶۹) خوش معرکۂ زیبا، ج ۲، ص ۱

(۷۰) آب حیات، ص ۱۰۳

(۷۱) تحقیق نامہ، ص ۲۵۷؛ تفصیل کے لئے رک خوش معرکۂ زیبا، ج ۱، ص ۹۲، ۹۸۔۲۴۴، ۹۸۔۳۹۷، ۴۱۵ اور ج ۲، ص ۰۳۔۲۰۲، ۹۶۔۲۹۵

(۷۲) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۱۱۳

(۷۳) ملاحظہ ہو Nasr, Syyed Hussein, *Islamic Art and Spirituality*

(۷۴) اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۸۹

(۷۵) ذوالفقار علی، مولوی، تذکرۃ البلاغت، ص ۱۰؛ عابد، الہیان، ص ۱۸

(۷۶) جھلکیاں، ص ۲۹

(۷۷) شعر شور انگیز، ج ۳، باب دوم، خصوصاً ص ۹۴۔۸۹؛

Shamsur Rahman Faruqi, "Conventions of Love, Love of Conventions: Urdu Love Poetry in the Eighteenth Century " in *theAnnual of Urdu Studies*, Vol. 14 (1999),

(۷۸) مولانا عبدالرحمٰن کا بیان اور عابد علی عابد کا یہ تبصرہ ہم نے البدیع، ص ۸۔۳ سے نقل کیا ہے۔

(۷۹) "افتتاحیہ" تجزیے، مشمولہ محمد حسن عسکری کے افسانے، ص ۱۹۱؛ ستارہ یا بادبان، ص ۱۰۸

(۸۰) تذکرۃ البلاغت، ص ۸۵

(۸۱) تذکرۃ البلاغت، ص ۱۱۰

(۸۲) الہیان، ص ۳۳۔۱۸

(۸۳) ستارہ یا بادبان، ص ۲۱

(۸۴) سوالات و خیالات، ص ۱۰۷

(۸۵) استعارے کی تفصیل کے لئے دیکھئے: شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۵۰ و بعد، ۸۰ و بعد، ۱۰۳ و بعد

(۸۶) رک شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، ج ۴، ص ۱۰۳؛ محمد حسن عسکری، "استعارے کا خوف" مشمولہ ستارہ یا بادبان

(۸۷) Nets of Awareness, Ch , 7. The Art and Craft of Poetry

(۸۸) دیکھیے شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۳۱۔۱۳۰؛ جہاں روزمرہ کی حقیقتوں سے استعارے اور استعاروں سے مضامین تخلیق ہونے کی منطق توضیح کی گئی ہے۔

(۸۹) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۳۔۹۲، ۸۸،

(۹۰) شعر شور انگیز، ج ۴، ص ۹۶۔۹۵

(۹۱) اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۵۸۔۱۵۶

(۹۲) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۱۰۷؛ ج ۴، ص ۸۰

(۹۳) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۱۰۸۔۱۰۷؛ ج ۴، ص ۹۰، ۸۸، ۸۰

(۹۴) شعر شور انگیز، ج ۱، ص ۳۶۹؛ ج ۴، ص ۱۲۵

(۹۵) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۱۳۰

(۹۶) غالب، خطوط غالب، مرتبہ مہر، ص ۱۳۶، ۳۶۵

(۹۷) آب حیات، ص ۲۵۴، ۳۳۵

(۹۸) شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۱۲۵؛ ج ۴، ص ۱۱۹ و بعد

(۹۹) میر، نکات الشعراء، ص ۱۱

(۱۰۰) شعر العجم، ج ۵، ص ۶۵

(۱۰۱) شفیعی کدکنی، ڈاکٹر محمد رضا، شاعری در هجوم منتقدان، ص ۱۷

فصل دوم: آزاد، حالی، شبلی اور دیگر نقادوں کے تصورات نقد

قدما کے تنقیدی تصورات کی ان جھلکیوں کے بعد محمد حسین آزاد اور الطاف حسین حالی کے تنقیدی نظریات کا جائزہ لینا ضروری ہے۔ کیوں کہ اردو ادب کی ان دو شخصیتوں کی حیثیت محض تاریخی نہیں بلکہ یہ دونوں حضرات ہماری ادبی تاریخ میں گوناں گوں اسباب کی بنا پر انتہائی اہم مقام کے حامل ہیں۔ آزاد اور حالی تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے جب برصغیر کی تہذیبی اور ادبی تاریخ ایک بڑی تبدیلی سے دوچار ہو رہی تھی۔

۱۸۵۷ء کا ہنگامہ خیز سال برصغیر کی تاریخ میں صرف مغلیہ اقتدار کے علامتی خاتمے ہی کا سال نہ تھا بلکہ یہ مشرق و مغرب اور قدیم و جدید کے معرکے—جس میں قدیم بتدریج شکست خوردہ اور جدید متواتر فاتح ہوا—کی علامت بھی ہے۔ زندگی کا کوئی شعبہ ایسا نہ تھا جو ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد اپنی پہلی حالت پر باقی رہ گیا تھا۔ غالب اردو کا پہلا بڑا شاعر ہے جس کی ذات قدیم و جدید کی اس آویزش کا میدان بن گئی تھی۔ جو تجربہ غالب اپنی شاعری میں محسوس کر رہا تھا اسی کو آزاد اور حالی نے اپنی تنقید کے ذریعے فروغ دیا۔ قدامت سے بے اطمینانی اور جدیدیت کا استقبال۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ آزاد اور حالی دونوں ہی قدیم تہذیب و اقدار کے پروردہ تھے۔ بظاہر قدیم کے رکھوالے تھے اور اس کی حفاظت کے خواہاں بھی، مگر ان کے تنقیدی تصورات ہماری کلاسیکی ادبی تنقید کے بتدریج استرداد کا سبب بنتے گئے۔

مولوی محمد باقر کے بیٹے محمد حسین اور غالب، اور اس سے زیادہ شیفتہ کے شاگرد الطاف حسین نے جو تخلص اختیار کیے ان کی معنویت ایک اعتبار سے علامتی ہو گئی، آزاد اور حالی اپنے اسلوب نثر اور تنقیدی نظریات کے اعتبار سے وقت کی قید سے "آزاد" اور ماضی کے حصار سے نکل کر اب تک کی اردو تنقید کے معاصر، یعنی "حالی"! یوں تو ہم گذشتہ صفحات میں بھی آزاد اور حالی کی تنقیدی کاوشوں اور ان کے اثرات کی طرف اشارے کرتے رہے ہیں مگر اس باب میں ہم ان دونوں بزرگوں کی زندگی اور ان کے ادبی تصورات کو مغلیہ سلطنت کے اختتامی حالات اور ان انگریزی اثرات کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کریں گے جن کی روشنی میں جدید تنقیدی نظریات اور شاعری کی بنیاد رکھی گئی تھی، کیونکہ محمد حسن عسکری کی پوری تنقید کسی نہ کسی رنگ میں ان تہذیبی و ادبی تصورات سے نبرد آزما رہی ہے جن کے فروغ کے اسباب گو تاریخی تھے، مگر اردو تنقید میں جن کو پھیلانے میں آزاد اور حالی کا حصہ سب سے زیادہ ہے۔ مزید برآں ان تفصیلات سے یہ اندازہ بھی ہو سکے گا کہ نئی تعلیم اور کلچر—بالفاظ محمد حسن عسکری جدیدیت—کے اندر بظاہر روایتی معاشروں کے پروردہ اذہان کو بھی منقلب کر دینے کی کتنی قوت ہے۔ ہندوستان اور خصوصاً اردو دنیا میں تو اسے باقاعدہ ایک پروگرام کے تحت فروغ دیا جا رہا تھا۔ جس میں انگریزی تمدن کی ظاہری چمک دمک کے ساتھ اس کے پیچھے سیاسی و عسکری اقتدار کا نفسیاتی دباؤ بھی تھا۔ ڈاکٹر لائٹنر اور کرنل ہالرائڈ کے زیر اثر آزاد اور حالی کی باطنی قلب ماہیت کے آئینے میں ہم روایتی تہذیب و اقدار کی شکست اور جدیدیت کی لحہ بہ لحہ فتح کی جیتی جاگتی تصویر دیکھ سکتے ہیں۔

ہندوستان میں اورنگزیب کی وفات، ۱۷۰۷ء، سے بہادر شاہ ظفر کی جلاوطنی، ۱۸۵۸ء، تک کا دور سیاسی ادبار و فلاکت کا زمانہ ہے، مگر تہذیبی و ثقافتی اعتبار سے اس عرصے میں بہت سے روشن پہلو بھی نظر آتے ہیں۔ جنگ، بیرونی حملے، داخلی تفرقہ، سیاسی انتشار، حکمرانوں کی نااہلی، اخلاقی پستی اور انگریزوں کی کمی اور کبھی خاموش ریشہ دوانیاں سب اس دور کی عام بلائیں ہیں۔ مگر ان سب کے بیچوں بیچ زبان و ادب اور مجلسی تہذیب و شائستگی کے کمالات بھی اس دور میں اپنے پورے عروج پر تھے۔ اس زمانے میں علما و فضلا، اور صوفیا و مشائخ نے تعلیم و تذکیے کے میدان میں بے مثال کارنامے سرانجام دیے۔ شاہ ولی اللہ اور ان کا ہمہ آفتاب گھرانہ اسی دور زوال میں مینارہ نور کی حیثیت رکھتا تھا۔ محمد شاہی عہد (۱۷۱۹ـ۱۷۴۸ء) کو عموماً سب سے زیادہ عیاشی کا دور کہا جاتا ہے۔ مگر تہذیبی و تمدنی مظاہر کے اعتبار سے یہ انتہائی روشن زمانہ ہے۔ یہ ایک نئے ادب اور بلوغت لسان کا عہد ہے۔ اردو زبان محمد شاہی عہد میں شعر اور تنقیدی سرمایے میں نمایاں مقام حاصل کر چکی تھی۔ اردو کے سب سے بڑے شاعر میر تقی میر اور فارسی کے عظیم ماہر لسان اور ناقد خان آرزو کا دور بھی یہی ہے حزیں اور خان آرزو کا باہمی معرکہ بھی اسی دور میں ہوا، جس سے سبک ہندی کی تنقید کے دو امتیازی خطوط سامنے آئے جن کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔( )

برصغیر کے مسلم سلاطین عموماً اور مغلیہ بادشاہ خصوصاً اپنے ذوق جدل اور شعر و شاعری سے رغبت کی وجہ سے امتیازی شان کے حامل تھے۔ سبک ہندی کے اولین فارسی شاعروں کا تعلق کسی نہ کسی انداز سے شاہانِ مغلیہ یا ان کے امراء کے درباروں سے تھا۔ اورنگزیب عالمگیر جو اپنی زاہدانہ خشک مزاجی کی بنا پر بدنام ہے، خود اعلیٰ درجے کے شعری ذوق کا مالک تھا۔ شیخ محمد اکرام نے ارمغانِ پاک میں اُس سے منسوب یہ شعر لکھا ہے۔

هم عالم فراوان است و من یک غنچہ دل دارم
چساں در شیشہ ساعت کنم ریگ بیاباں را

عہدِ زوال کے بالکل آخر میں شاہ عالم ثانی فارسی اور اردو میں شعر کہتا تھا اور آفتاب تخلص کرتا تھا۔ مغلوں کے عہدِ عروج میں سرکاری و ادبی زبان فارسی تھی۔ مگر اب اردو اس کی جگہ لے رہی تھی۔ شاہ عالم کے دور میں لال قلعہ ادبی سرگرمیوں کا مرکز تھا اور مشاعرے عروج پر تھے۔ اسی طرح اکبر شاہ ثانی (۱۸۰۶۔۱۸۳۷ء) بھی شاعر تھا اور اس کا تخلص شعاع تھا۔ اس کے بیٹے ابوظفر بہادر شاہ کا نام اس ضمن میں کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ وہ اپنے وقت کا مشہور سوار، خطاط اور شاعر تھا۔ اس کے دربار میں ذوق و غالب جیسے شاعر تھے۔ تخت نشینی کے وقت ظفر کی عمر ۶۲ سال تھی۔ تخت کے پیچھے حقیقی طاقت انگریز کی تھی اور بادشاہ ان کا تنخواہ دار تھا۔ شاعری میں اس کا پہلا استاد شاہ نصیر (م ۱۸۳۸ء) اور دوسرا استاد ابراہیم ذوق (۱۷۸۸۔۱۸۵۴ء) تھا۔ ذوق کے بعد ظفر نے غالب کو اپنا استاد مقرر کیا تھا۔

اس عہد کے بڑے شعراء (ذوق، غالب اور مومن) کے حالات تو بہت دستیاب ہیں مگر اس دور کے سینکڑوں غیر معروف شعرا کے حالات عموماً کم ملتے ہیں۔ اس عہد کے شاعروں کا ایک اہم ماخذ تذکرہ گلستانِ سخن (سال تصنیف ۱۸۵۵ء) از مرزا قادر بخش صابر ہے، جس میں مذکور ۵۴۰ معاصر شعراء میں سے کم و بیش پچاس ایسے شاعروں کا ذکر ہے جو مغل شہزادے تھے۔ یہ لوگ سنجیدہ شاعر نہ سہی مگر اس سے یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ شاہی خاندان کے عام افراد کو بھی شاعری کا کتنا چسکا تھا۔ (۲)

قلعۂ معلی اور شاہی دربار کی مرکزیت کی وجہ سے سارا دلی شہر اس دور کی تہذیب اور زبان اردو کا مرکز بن گیا تھا۔ دلی میں رہنے والے کو ہی اہلِ زبان، مانا جاتا تھا۔ جامع مسجد دلی کی سیڑھیاں زبان شناسی کا مدرسہ شمار ہوتی تھیں۔ اودھ کی حکومت بھی اسی تہذیبی مرکز کا ایک حصہ تھی، دکن میں حیدر آباد بھی اسی تہذیب کا ایک گوشہ تھا۔ غرض سارا ہندوستان سیاسی طور پر انگریزوں کے زیرِ تسلط ہونے کے باوجود تہذیب و شائستگی اور مجلسی آداب و اخلاق میں مغلیہ تہذیب کو معیار سمجھتا تھا۔ (۳) اس دورِ آخر میں بھی اس کائنات کا مرکز ہمیشہ کی طرح قلعۂ معلی اور بادشاہ ـــ شاہ شطرنج ـــ کی ذات تھی۔ تشنگانِ علم و ہنر دور دور سے کھنچے دلی میں آتے تھے۔ دلی کے مدارس کے لیے بھی اور بادشاہ سے سرپرستی پانے کے لیے بھی۔ لیکن انیسویں صدی کے دوسرے ربع میں صورت حال تیزی سے تبدیل ہونے لگی تھی۔ شمالی ہند میں انگریزوں کے قدم جوں جوں جمتے گئے پرانے نظام کی جگہ نیا نظام لینے لگا تھا۔ نئی انگریزی تعلیم سے ایک اور طرح کی ذہنی بیداری آنے لگی۔ شمالی ہند میں اس ذہنی بیداری کی پہلی اینٹ دہلی کالج کے قیام (۱۸۲۵ء) سے رکھی گئی تھی۔ شروع میں اس کا ذریعہ تعلیم اردو تھا۔ بعد میں انگریزی کی تعلیم بھی شروع ہوگئی جس کی وجہ سے کالج کی مخالفت بھی ہوئی۔ (۴) کالج کے قیام کا مقصد تراجم یا جدید کتابوں کی تالیف سے ہندوستان کے لوگوں کی ترقی تھا۔ دلی کی اس نشاۃ ثانیہ کے دور میں دو ذہین نوجوان دلی میں پڑھتے تھے۔ محمد حسین اور الطاف حسین، جو بعد میں اردو دنیا میں آزاد اور حالی کے نام سے معروف ہوئے۔ یہ دونوں ابتداً ایک دوسرے سے قطعاً ناواقف تھے، اور ان کے ابتدائی حالات بھی ایک دوسرے سے مختلف تھے، مگر ان کی بعد کی زندگی اور افکار میں بعض حیرت انگیز اشتراکات پیدا ہوئے۔

آزاد ۱۰ر جون ۱۸۳۰ء کو پیدا ہوئے۔ ان کے والد مولوی محمد باقر (۱۸۱۰۔۱۸۵۷ء) ان افراد میں سے تھے جو دلی میں انگریز کی لائی ہوئی روشن خیالی سے فائدہ اٹھانے والوں میں پیش پیش تھے۔ شروع میں انہوں نے دلی کالج میں مدرسی کی اور ۱۸۳۶ء میں "دہلی اردو اخبار" کے نام سے شمالی ہند کا غالباً سب سے پہلا اخبار جاری کیا۔ مولوی باقر ایک آزاد خیال، وسیع النظر اور بے باک اخبار نویس تھے۔ انہوں نے اردو صحافت میں سادہ و بے تکلف انداز کو رواج دیا۔ استاد ذوق سے ان کے گہرے تعلقات تھے۔ بقول آزاد استاد ذوق اپنا کلام انہی کے پاس جمع کرتے تھے۔ (۵) ڈاکٹر اسلم فرخی نے "دہلی اردو اخبار" کے جو چند اقتباسات اپنی کتاب محمد حسین آزاد میں دیے ہیں ان میں سے ایک میں غالب کے مقدمۂ قمار کی خبر ہے، جس میں بقول فرخی "غالب شکنی کا شدید احساس" پایا جاتا ہے۔ (۶) عجب نہیں کہ "ذوق پرستی" اور "غالب مخالفت" کے بیج آزاد کو اپنے والد ہی سے ورثے میں ملے ہوں۔

مولوی باقر شروع میں آزاد کو بھی مذہبی عالم بنانا چاہتے تھے، مگر پھر ارادہ بدل دیا اور جدید تعلیم حاصل کرنے کے لیے ۱۸۲۵ء میں

انہیں دہلی کالج میں داخل کروادیا۔ اس کالج میں آزاد کا قیام ان کی بعد کی زندگی اور ترجیحات متعین کرنے میں فیصلہ کن ثابت ہوا۔ اسی زمانے میں وہ مغربی افکار سے روشناس ہوئے۔ دہلی کالج کا ماحول ماضی سے گریزاں اور مستقبل کی جویا طبیعتوں پر کیونکر اثر انداز ہوتا تھا اس کا اندازہ آزاد ہی کی طرح اس کالج کے ایک اور پروردہ اور ان کے ہم جماعت، اردو کے معروف ناول نگار مولوی نذیر احمد کی اس رائے سے لگایا جا سکتا ہے:
''اگر میں (دہلی) کالج میں نہ پڑھتا تو کیا ہوتا؟ مولوی ہوتا، تنگ خیال، متعصب اکل کھرا... خود غلط، تقاضائے وقت سے اندھا بہرا'' (۷)
ڈاکٹر صادق کا کہنا ہے کہ اس میں کالج کی جو بھی اہمیت ہو، اصل میں وہ روح عصر بھی کچھ کم نہ تھی جو اس وقت قومی زندگی کو ایک نئے رخ پر موڑ رہی تھی۔ آزاد کے ایک اور ہم جماعت منشی ذکاء اللہ اس روح عصر سے آشنا ہو کر یوں گویا ہوئے: ''یہ عمل ایسا تھا جیسے انسان کسی جادو بھری طلسمی دنیا میں داخل ہو گیا ہو۔ کون کہہ سکتا ہے کہ آگے کیا کیا کرشمے دکھائی دیں۔ کسی اچھوتی دریافت کی بدیہی توقع ہمیشہ دامن گیر رہتی۔ نئی تعلیم پانے والے خود اپنے کو اپنے ملک میں ہراول کے لوگ خیال کرتے اور خواب ہی خواب اور رویا ہی رویا دیکھا کرتے''۔ اس روح عصر کے متاثرین نے: ''پرانی رسوم و قیود کی زنجیریں توڑ ڈالیں اور شریعت کے رسمی عقائد کے بجائے ایسی زندگی کا تقاضا کرنے لگے جس میں ریاضت و عبادت کے ظاہری آداب کی جکڑ بندی کم ہو''۔ (۸) ہندوستان کے مستقبل کی دنیا انہی خوابوں اور رویاؤں سے تشکیل پانے والی تھی۔ اردو کے ادبی تصورات بدلنے کے لیے یہ خواب محمد حسین آزاد نے دیکھے اور دکھائے۔ ان خوابوں کی تعبیر میں بعد ازاں حالی نے بھی رنگ بھرے۔

کالج میں طالب علم کے طور پر آزاد کی کارکردگی بہت عمدہ رہی۔ اردو مضمون نگاری میں انعام پائے۔ اور غالباً ۱۸۵۴ء میں بطور گریجویٹ یہیں سے فارغ ہوئے۔ اسی دوران وہ دہلی میں اپنے والد کی معاونت بھی کرتے رہے اور گاہے گاہے اخبار میں لکھتے بھی رہے۔ اسلم فرخی نے اخبار کی بہت سی تحریروں کو داخلی شہادتوں کی بنا پر آزاد سے منسوب کیا ہے۔ (۹) آزاد کی ایک نظم ''تاریخ انقلاب عبرت افزا'' کے نام سے ہے، جس سے چھبیس ستائیس سالہ آزاد کے ذہنی و ادبی رجحانات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ یہ نظم ''دہلی اردو اخبار'' میں ۲۴ مئی ۱۸۵۷ء کو شائع ہوئی تھی۔ یاد رہے کہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کا ابتدائی شعلہ ۱۰ مئی کو میرٹھ چھاؤنی میں بھڑکا تھا۔ ۲۴ مئی کو ''انقلاب عبرت افزا'' کا چھپنا کوئی اتفاقی امر نہ تھا۔ نظم کے محتویات سے اندازہ ہوتا ہے کہ میرٹھ میں وقتی طور پر انگریزوں کو جو نقصان اٹھانا پڑا تھا، آزاد نے اسی پر قوم نصاریٰ کے زوال کا مرثیہ کہہ دیا تھا۔ (۱۰)

الطاف حسین حالی ۱۸۳۷ء میں پانی پت میں پیدا ہوئے۔ (۱۱) وہ آزاد سے سات برس چھوٹے تھے۔ نو برس کی عمر میں شفقتِ پدری سے محروم ہو گئے۔ بڑے بھائی نے انہیں بچوں کی طرح پالا تھا۔ بچپن ہی سے پڑھنے کا شوق تھا۔ سترہ سال کی عمر میں ان کی شادی کروادی گئی گویا ان کے ''کندھے پر جوا رکھ'' دیا گیا۔ حالی کے حالات لکھنے والے اکثر لوگوں نے انہی بھولا بھالا، صلح پسند، نرم خو اور اپنے فرائض کی بجا آوری کرنے والا انسان بتایا ہے۔ مگر اس موقع پر حالی نے اپنی طویل پروقار اور بے عیب زندگی کا واحد اور حیرت انگیز طور پر باغیانہ قدم اٹھایا۔ ایک شب جبکہ ان کی بیوی اپنے میکے میں تھی وہ چپکے سے ''روپوش ہو'' کر گھر سے نکل کھڑے ہوئے۔ اس واقعے کو حالی نے خود لکھا ہے اور وجہ اس کی یہ بتائی ہے کہ ان کی شادی زبردستی کروائی گئی تھی، جس کی وجہ سے ان پر تعلیم کے دروازے بند ہو گئے تھے۔ مزید براں ''تعلیم کا شوق غالب تھا اور بیوی کا میکہ آسودہ حال''! گویا یہ حالی کا شوق تعلیم تھا جس نے یہ ''جراتِ رندانہ'' قدم اٹھانے پر انہیں مائل کیا، اور اس پر سہولت یہ کہ خوشحالی کی وجہ سے بیوی اپنے میکے میں رہ سکتی تھی۔ اس طرح حالی خالی جیب مگر شوق علم سے لبریز دل کے ساتھ ۵۳ میل کا سفر پاپیادہ طے کر کے پچھے حالوں اس وقت کے مرکز علم و دانش، دہلی پہنچے تھے۔ (۱۲)

یہ غالباً ۱۸۵۴ء کا سال تھا اور دہلی کالج خوب رونق پر تھا۔ حالی کی نشو و نما ایسی سوسائٹی میں ہوئی تھی جس میں علم صرف عربی اور فارسی میں منحصر سمجھا جاتا تھا۔ پانی پت میں انگریزی تعلیم کا اول تو کہیں ذکر نہیں تھا، اگر تھا بھی تو صرف سرکاری نوکری کے ایک ذریعے کے طور پر۔ انگریزی مدرسوں کو اس ماحول میں ''مجہلے'' (جائے جہالت) کہتے تھے۔ (آزاد اور حالی کے ابتدائی ماحول کا یہ فرق ملحوظ رہے) اس لئے دہلی کے اس عرصہ قیام میں انہوں نے کالج کو کبھی آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھا اور نہ اس وقت وہاں زیر تعلیم اپنے تین نمایاں معاصرین، مولوی ذکاء اللہ، مولوی نذیر احمد اور مولوی محمد حسین آزاد سے کبھی ملے۔ گویا اس وقت حالی پر دہلی کے نئے انگریزی کلچر اور خیالات کا کوئی اثر نہ ہوا تھا۔ البتہ دہلی کا یہ مختصر قیام اس اعتبار سے بہت اہم اور دور رس اثر رکھنے والا رہا کہ یہاں ان کی ملاقات مرزا اسد اللہ خان غالب سے ہوئی۔ اس سے شاگردی کا فخر پایا۔ اور اس کے مشکل اشعار و قصائد کی شرح خود اس سے جاننے کا موقع ملا۔ زندگی کے بہت سے نشیب و فراز کو طے کرتے ہوئے حالی ۱۸۵۶ء میں حصار پہنچ گئے اور ڈپٹی کلکٹر کے دفتر میں جگہ پالی۔ تنخواہ اگرچہ کم تھی مگر حالی نے اپنے فرائض عمدگی سے سرانجام دے

رہے تھے۔ اسی دوران ۱۸۵۷ء کا سانحہ رونما ہو گیا۔ یہ گویا ایک زلزلہ تھا جس نے سب کچھ تہ و بالا کر دیا۔ ۱۸۵۷ء کے سانحے کا بیان ہمارے مقالے سے متعلق نہیں، لہٰذا اسکی تفصیل میں جانے کا موقع نہیں، ہم اس کا بیان صرف اس حد تک کریں گے جس حد تک آزاد اور حالی کی بعد کی زندگی اور ذہنی نشو نما ——آزاد کی زیادہ حالی کی کم—— پر سانحہ ۱۸۵۷ء اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی'' نئی دنیا'' کے اثرات پڑے۔ کیونکہ ان اثرات نے ان دو شخصیات کے حوالے سے بعد کے تمام ادبی تصورات کو متعین کیا ہے۔ ۱۰ مئی ۱۸۵۷ء کو جب میرٹھ چھاؤنی میں انگریزوں کے خلاف رد عمل ہوا تو اس کے اثرات دلی میں بھی محسوس کیے گئے۔ حالات نے کچھ ایسا رخ اختیار کیا کہ یکا یک محسوس ہونے لگا تھا کہ انگریزوں کو نکال باہر کرنے کا نہ صرف موقع آ گیا ہے بلکہ اس میں کامیابی بھی یقینی ہے۔ بہادر شاہ ظفر بھی، جن کا پورا خاندان بالخصوص عوام کی خواہشات اور کمپنی کے انتظامات کے مرہون منت تھا، اپنی پیرانہ سالی کے باوجود، خواہی نخواہی انگریزوں سے آزادی کے خواب دیکھنے لگے تھے۔

آزاد کے والد مولوی محمد باقر اپنی خاندانی روایت کے مطابق ایک ترقی کوش انسان تھے۔ ابتداً ان کے اخبار کی پالیسی قدرے انگریز نواز تھی۔ مگر بدلتے ہوئے حالات میں ان میں بھی تبدیلی آئی۔ بقول فرخی اب خوشنودی شہر یار کے لیے انہوں نے اپنے اخبار کا نام بدل کر'' اخبار الظفر'' کر دیا تھا۔ اس زمانے کے 'دلی اردو اخبار/اخبار الظفر' کے اقتباسات مولوی باقر کی بدلی ہوئی پالیسی کی تائید کرتے ہیں۔ اس میں انگریز کے خلاف جہاد کے جواز میں ایک فتویٰ بھی چھاپا گیا تھا۔ (۱۳) یہ سب باتیں ایسی نہ تھیں جو نظر انداز کر دی جاتیں۔ چند ہفتوں کی اس جنگ آزادی کے بعد جب قوم نصاریٰ نے اپنا تسلط دوبارہ قائم کر لیا تو مولوی باقر بھی بغاوت میں شرکت اور اپنے دلی کالج کے سابقہ ہم کار پرنسپل فرانسس ٹیلر کو مروانے کے جرم میں سولی پر چڑھا یا گولی سے مار دیے گئے۔ آزاد کی ایک شیر خوار بچی بھی اس سانحے کا شکار ہو گئی تھی، جس کا دکھ انہیں عمر بھر رہا۔ والد کی گرفتاری کے بعد آزاد نفسا نفسی کے عالم میں خاندان کے ۲۲ افراد کے ساتھ دلی چھوڑنے پر مجبور ہو گئے۔ صرف ایک مہینے کے اندر اندر آزاد کو اپنے باپ کی پھانسی اور بچی کی موت کا سانحہ دیکھنا پڑا، گھر لٹ گیا، دوست بچھڑ گئے اور خاک دلی جو ان کے خمیر میں رچ گئی تھی، انہیں چھوڑنی پڑی۔ ۱۸۶۱ء میں آزاد کسی گوشۂ عافیت تلاش میں لاہور پہنچے، ابتداً پوسٹ ماسٹر جنرل کے دفتر میں ملازمت کی اور ۱۸۶۲ء میں پبلک انسٹرکشن کے محکمے آ گئے۔ (۱۴)

۱۸۵۷ء کا سانحہ جہاں آزاد کے لیے ذاتی قیامت بھی ثابت ہوا وہاں حالی کے لیے اسکی حیثیت ذاتی نہیں بلکہ تہذیبی تھی۔ اس وقت وہ حصار میں نوکری کر رہے تھے۔ حالات کی خرابی کی وجہ سے ان کو واپس پانی پت آنا پڑا اور چار سال بیکاری میں گزرے۔ ۱۸۶۳ء میں انہوں نے دوبارہ دلی کا عزم سفر کیا۔ اور پھر ان کی ملاقات نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ (۶۹-۱۸۰۶) سے ہو گئی۔ حالی کے ادبی (اور تنقیدی ؟) ذوق کو متعین کرنے میں شیفتہ کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ حالی لکھتے ہیں، جو فائدہ انہیں (حالی کو) شیفتہ کی صحبت سے ہوا وہ غالب کے مشوروں سے نہ ہوا تھا۔ وہ (شیفتہ) مبالغے کو ناپسند کرتے تھے۔ حقائق و واقعات کے بیان میں لطف پیدا کر کے اور سیدھی سادی سچی باتوں کو محض حسن بیان سے دلفریب بنانے کو منتہائے کمال شاعری سمجھتے تھے۔ ان خیالات کا ان پر بھی اثر ہوا اور رفتہ رفتہ ایک خاص قسم کا مذاق پیدا ہو گیا۔ (۱۵) غالب اور شیفتہ کا انتقال ایک ہی سال ۱۸۶۹ء میں ہوا۔ اس طرح حالی اپنے دونوں استادوں سے ایک ساتھ محروم ہو گئے۔ اسی ہنگامہ خیز دور میں ان کی ملاقات سر سید احمد خان سے ہوئی، جنہوں نے آگے چل کر ان کے مذہبی ادبی اور اصلاحی خیالات کو حتمی طور پر بدل دیا۔

۱۸۷۰ء میں حالی بھی لاہور آ گئے۔ یہاں انہیں گورنمنٹ پنجاب بک ڈپو میں ملازمت مل گئی، جہاں وہ چار سال رہے۔ اس ملازمت کی نوعیت یہ تھی کہ انگریزی سے اردو میں جو ترجمے ہوتے تھے حالی ان کی اردو درست کرتے تھے۔ اس سے ان کے اندر'' انگریزی لٹریچر کے ساتھ فی الجملہ مناسبت پیدا ہو گئی اور نامعلوم طور پر آہستہ آہستہ مشرقی اور خاص کر فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہونے لگی۔'' (۱۶) پنجاب کو اردو کے ساتھ دو اہم نسبتیں ہیں۔ ایک تو اسے اردو کا مولد ہونے کا شرف حاصل ہے، دوسری یہ کہ جدید اردو ادب، کیا شاعری کیا تنقید، کی عمارت کی بنیاد بھی پنجاب اور خصوصاً لاہور میں رکھی گئی تھی' اور اسکا آغاز انجمن پنجاب کے مشاعروں سے ہوا تھا۔ ڈاکٹر صادق کا کہنا ہے کہ برطانوی ہند میں شمولیت کے بعد پنجاب میں جو نظام تعلیم رائج کیا گیا وہ مقامی زبانوں کے لیے نیک فال تھا۔ چونکہ میکالے کا نظریہ تعلیم (کہ پرانے علوم کو ہٹا کر نئے علوم رائج کیے جائیں) بلند توقعات پوری کرنے میں ناکام رہا تھا، اور خالص مشرقی وضع کی تعلیم بڑی رجعت پسندانہ تھی (کہ اس کا مقصد قدیم وضع کا بیکار سا عالم مسلط کرنا تھا)، اس لیے درمیانی روش اختیار کی گئی۔ جس کا مقصد یہ تھا کہ مقامی زبانوں میں ایسا ادب پیدا کیا جائے جس میں مغرب کی روح سموئی ہوئی ہو'' پنجاب میں اردو ادب کی ترقی کا دامن گورنمنٹ کالج لاہور کے پہلے پرنسپل ڈاکٹر لائٹنر کے نام سے وابستہ ہے—— پنجاب اپنی ذہنی ترقی اور عام بیداری کے لیے سب سے زیادہ انہی کا مرہون منت ہے''۔ (۱۷)

یہ "ذہنی ترقی" اور "عام بیداری" ایسے ادب سے ممکن تھی "جس میں مغرب کی روح سموئی ہوئی ہو"۔ انجمن پنجاب کے جلسوں میں ایسے ہی ادب کا بیج بویا جا رہا تھا۔ اور ہم مولانا حالی کا یہ جملہ پڑھ چکے ہیں کہ جب وہ مغرب کی روح والے ادب سے آشنا ہوئے تو ان کے دل سے "مشرقی اور خاص کر فارسی لٹریچر کی وقعت دل سے کم ہونے" لگ گئی تھی۔ ہم نے یہ بھی دیکھا کہ ۱۸۵۷ء سے پہلے کے اپنے قیام دلی کے دوران آزاد اور حالی دونوں قدیم تمدن اور اس کے اقدار و ادب کے متوالے تھے، مگر اب پرانی دنیا کے نقوش دھندلا رہے تھے۔ اور نئی دنیا کا سورج طلوع ہو چکا تھا۔ آزاد نے آب حیات کے دیباچے میں "انگریزی لالٹینوں کی روشنی" سے متاثر ہونے والوں کا گلہ کیا ہے۔ مگر حقیقت یہ تھی کہ اس روشنی سے اولین خیرہ ہونے والی آنکھیں خود آزاد اور حالی کی تھیں۔

۱۸۶۴ء میں آزاد پبلک انسٹرکشن کے محکمے میں معمولی کلرکی کر رہے تھے۔ گورنمنٹ کالج، لاہور قائم ہو چکا تھا۔ ڈاکٹر لائٹنر اس کے پرنسپل تھے۔ اسی سال آزاد کی ملاقات ڈاکٹر لائٹنر سے ہوئی اور پھر ان کی زندگی کا وہ دور شروع ہوا جو اردو ادب پر ہمیشہ کے لیے اپنی مہر ثبت کر گیا۔ آزاد لائٹنر سے بہت متاثر ہوئے، انہی کی صحبت میں انگریزی ادب سے روشناسی ہوئی اور نقطۂ نگاہ میں وسعت پائی۔ اور لائٹنر پہ ہی کیا موقوف، ۱۸۵۷ء کا باغی نوجوان چند ہی برسوں کے اندر اندر برطانوی راج، تہذیب اور اسکی اخلاقی وعلمی برتری کا بھی قائل ہو چکا تھا۔ ۱۸۶۵ء میں لاہور میں چند سر کردہ انگریزی حکام کے تعاون سے ایک انجمن قائم کی گئی، جس کا نام 'انجمن مطالب مفیدہ پنجاب' رکھا گیا، (۱۸) جو مختصراً "انجمن پنجاب" کے نام سے معروف ہوئی اور ڈاکٹر لائٹنر اس کے صدر چنے گئے۔ اس کے مقاصد میں قدیم مشرقی علوم کا احیاء، دیسی زبانوں کے ذریعے عوام میں تعلیم کا فروغ، معاشرتی، ادبی، سائنسی اور عام سیاسی مسائل پر تبادلہ خیالات، حکومت کے اقدامات کو مقبول بنانا، ملک میں وفاداروں اور مشترک ریاست کی شہریت کے احساس کو فروغ دینا، اصحاب علم و رسوخ اور سرکاری افسران کے مابین میل ملاقات پیدا کرنا تھا۔ (۱۹) آزاد کے اصل کیریر کا آغاز اس انجمن سے ہوا۔ وہ اس کے سرگرم رکن تھے، انہوں نے جان لیا تھا کہ وہ انجمن کے ذریعے ہی اپنی صلاحیتوں کو دنیا کے سامنے پیش کر سکتے ہیں۔ اسی انجمن کے ایک جلسے میں انہوں نے اپنا پہلا مضمون فروری ۱۸۶۵ء میں "درباب رفع افلاس" پڑھا، جس میں انہوں نے انتہائی ممنونیت کے ساتھ خدا کے سامنے سرکار کا اقبال زیادہ کرنے کی دعا کی اور کہا کہ اب سرکار کے تعلیمی پروگرام کے نتیجے میں "یہاں کے لوگ بھی مراتب جلیلہ پر پہنچ جاتے ہیں اور عنقریب ایسی لیاقت کو پہنچیں گے کہ وہ اور ان کی اولاد کبھی اسکے شکریے سے ادا نہ (؟) ہو سکیں گے"۔ اور یہ کہ "اپنے بال بچوں کی خبر اگر ماں باپ نہ لیں تو اور کون لے"۔ (۲۰) اس طرح وہ ہر جلسے میں کوئی نہ کوئی مضمون پڑھتے رہے۔ آہستہ آہستہ آزاد نے سرکار کی نظر میں اتنی اہمیت حاصل کر لی کہ انہیں ۱۸۶۵ء میں ایک سیاسی مشن کے ساتھ سنٹرل ایشیا اور ۱۸۶۶ء میں کلکتہ بھیجا گیا تھا۔ ہمارے لحاظ سے اس مشن کی اہمیت صرف یہی ہے کہ اس سفر کے نتیجے میں آزاد نے اردو کو سخندان فارس نامی کتاب دی۔ (۲۱)

ڈاکٹر صادق لکھتے ہیں کی اس سفر سے آزاد کی وہ غرض بھی پوری ہو گئی جس کے پیش نظر وہ انجمن سے وابستہ ہوئے تھے۔ غدر کے زمانے ہی سے ان کی شخصیت مشکوک ہو گئی تھی، اب انہوں نے ایسی خدمات سر انجام دیں تو حکومت کی نظر میں ان کی ساکھ بحال ہو گئی۔ (۲۲) ویسے بھی آزاد اپنی نظم "انقلاب عبرت افزا" ابھی بھولے نہ ہو گئے۔ ۱۸۶۹ء میں آزاد ڈاکٹر لائٹنر کی سفارش پر گورنمنٹ کالج لاہور میں عربی کے پروفیسر مقرر ہو گئے جس سے ان کی زندگی کے بہترین دور کا آغاز ہوا۔ اس زمانے میں پنجاب کے سرکاری مدارس میں جو کتابیں پڑھائی جاتی تھیں ان کے بارے میں لیفٹیننٹ گورنر پنجاب نے یہ خیال ظاہر کیا تھا کہ ان میں نظمیں بالکل نہیں ہیں۔ گورنر کی اس خواہش نے کرنل ہالرائڈ کو اردو نظم کے سلسلے میں تحریک شروع کرنے پر اکسایا۔ انہوں نے اس مقصد کے لئے آزاد کو موزوں ترین شخص پایا۔ یوں انجمن پنجاب کے ان مشاعروں کا آغاز ہوا جن کا بظاہر مقصد مدارس کے نصاب کے لئے نظمیں فراہم کرنا تھا۔ اردو میں نظم جدید کا آغاز ان مشاعروں اور محمد حسین آزاد کے اس لیکچر سے مانا جاتا ہے جو انہوں نے ۱۸۷۴ء میں انجمن کے جلسے میں دیا تھا۔ اس جلسے کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ حاضرین جلسہ میں کرنل ہالرائڈ، ڈائرکٹر پبلک انسٹرکشن؛ سیکرٹری پنجاب گورنمنٹ، ڈپٹی کمشنر لاہور اور دیگر اعلیٰ انگریز عہدیدار شامل تھے۔ اس خطبے میں آزاد نے ایک نئی طرز کی شاعری اور نئے ادبی تصورات کی بنا ڈالی جو انگریزی ماڈل پر مبنی تھے۔ انہوں نے حاضرین سے مخاطب ہو کر کہا کہ نظم اردو نے "اپنے بزرگوں سے لمبے لمبے خلعت اور بھاری بھاری زیور میراث پائے، مگر کیا کرے کہ خلعت پرانے ہو گئے، اور زیوروں کو وقت نے بے رواج کر دیا۔ تمہارے بزرگ اور تم ہمیشہ سے نئے مضامین اور نئے انداز کے موجد رہے، مگر نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں۔ ہاں صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔" اس لیکچر کے مباحث کو دیکھتے ہوئے کہا

جاسکتا ہے کہ آزاد کے نزدیک شاعری کا معیار اور مقصد نیچرل محسوسات کا ابلاغ اور بیان ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ شاعری میں لفظی تزئین و آرائش صرف آٹے میں نمک کے بقدر ہونا چاہیے نہ کہ یہ "ایسے پیچیدہ اور دور از کار استعاروں" میں گھری ہو کہ عقل ہی کام نہ کرے۔ انہوں نے متنبہ کیا کہ اگر تم ان محدود احاطوں اور زنجیروں سے اپنی شاعری کو آزاد کرانے کی کوشش نہیں کرو گے "تو ایک زمانہ تمہاری اولاد ایسا پائے گی کہ ان کی زبان شاعری کے نام سے بے نشان ہوگی"۔ لیکچر کے بعد آزاد نے اس نئی طرح کی روایت کے لئے خصوصی طور پر لکھی اپنی مثنوی پڑھی جس میں کچھ ہیئتی تجربے کیے گئے تھے اور ان ہیئتی تجربوں کے بارے میں کچھ وضاحت بھی کی۔ مگر جب بعد میں اس لیکچر پر تنقیدی تبصرے ہوئے تو انہوں نے لیکچر کا یہ حصہ خارج کر دیا۔ (۲۳) آزاد کے اس تاریخ ساز لیکچر کے بعد کرنل ہالرائڈ، ڈائریکٹر پبلک انسٹرکشن، نے ایک تقریر بزبان انگریزی کی، جس میں نظم اردو کے عوارض، تنزل و بدحالی کا ذکر کر کے اسکی ترقی کے سامان تجویز کیے گئے تھے اور (مذکورہ عوارض سے پاک) ایک عمدہ نظم پیش کرنے پر محمد حسین آزاد کا شکریہ ادا کیا گیا تھا۔

اس کے بعد ناظم تعلیمات نے اردو نظم کے بارے میں لیفٹیننٹ گورنر بہادر کی تشویش سے سررشتہ تعلیم کے افسروں اور حاضرین کو آگاہ کرتے ہوئے کہا کہ مدرسی کتب میں اردو نظم بالکل نہیں۔ اس لئے ایک دیسی "منتخبات اردو نظم جس میں اخلاق، نصیحت اور ہر ایک کیفیت کی تصویر کھینچی گئی ہو" کی ضرورت ہے، جو پڑھائی میں داخل ہو سکے۔" کیا اس قسم کا انتخاب سودا، میر، ذوق یا غالب کی تصانیف سے مرتب ہو سکے گا؟"۔ اگر نہیں تو "مدارس سرکاری کے وسیلے سے دیسی نظم غیر مذہبی کی تہذیب ہو جائے اور واہیات نظم جو بالفعل بہت جاری ہے، رفتہ رفتہ اسکی جگہ قائم ہو جائے تو بہت عمدہ بات ہوگی۔" تقریر کے اختتام پر اس نے تجویز پیش کی کہ آپ بھی ایک مشاعرہ کیا کریں مگر بجائے مصرع طرح کے کوئی موضوع ملا کرے، جس پر سب لوگ طبع آزمائی کریں۔ پھر اس نے سب اہل سخن کو آئندہ مشاعرے کے لئے "برسات" کا موضوع دیا اور مطلوبہ معیار پر پورا اترنے والی شاعری کے لئے انعام کی بھی تجویز دی۔ (۲۴) اس ساری صورت احوال سے ڈاکٹر صادق یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ اس وقت "لاہور میں شاعری کا جو نیا مکتب وجود میں آیا وہ قومی تقاضوں کا قدرتی نتیجہ" نہیں تھا۔ "یہ اجنبی پودا تھا جسے حکومت ہی کی ایماء پر لگایا گیا تھا"۔ اگر حکومت کی نظر عنایت نہ ہوتی تو اس کی نمو کافی عرصے تک التوا میں پڑی رہتی۔ "یہ تحریک حکومت کے منشا کے مطابق بروئے کار آئی۔ اگر آزاد کو سرکاری حمایت حاصل نہ ہوتی تو وہ اس طرح پرانے مدرسہ ادب کی مخالفت نہ کرتے۔ حقیقت یہ ہے کہ آزاد اور حالی اس موقع پر خود نہیں آئے بلکہ لائے گئے تھے۔" (۲۵)

یہی وہ موقع ہے جب اردو شاعری کا رخ موڑنے والی ان کوششوں میں مولانا حالی بھی شریک ہو گئے۔ انجمن پنجاب کے یہ مشاعرے ۱۸۷۴ء میں شروع ہوئے تھے۔ حالی اس سے چار سال قبل ۱۸۷۰ء میں لاہور آ چکے تھے۔ غالباً انجمن کے مشاعروں ہی میں ان کی آزاد سے پہلی ملاقات ہوئی تھی، انہیں مشاعروں کا یہ سلسلہ بہت خوش آیا۔ دونوں کے اندر پرانے انداز کی شاعری سے بے اطمینانی پیدا ہو چکی تھی۔ ادبی مسائل پر دونوں نے خود کو متفق پایا اور شاعری کے گھوڑے کو بسم اللہ کہہ کر انگریزی راستے پر ڈال دیا۔ تقریباً پچیس برس بعد حالی اس کا ذکر یوں کرتے ہیں:

> "لاہور میں کرنل ہالرائڈ، ڈائرکٹر پبلک انسٹرکشن پنجاب کے ایماء سے مولوی محمد حسین آزاد نے اپنے پرانے ارادے کو پورا کیا، یعنی ۱۸۷۴ء میں ایک ایسے مشاعرے کی بنیاد ڈالی جو ہندوستان میں اپنی نوعیت کے لحاظ سے بالکل نیا تھا اور جس میں بجائے مصرع طرح کے کسی مضمون کا عنوان شاعری کو دے دیا جاتا تھا کہ اس مضمون پر اپنے خیالات جس طرح چاہیں ظاہر کریں۔ میں نے بھی اس زمانے میں چار مثنویاں، ایک "برسات" پر دوسری "امید" پر، تیسری "انصاف" پر اور چوتھی "حب وطن" پر لکھیں۔
> (۲۶)

اس اقتباس سے بھی امر کی تصدیق کی تائید ہوتی ہے کہ یہ ساری سرگرمیاں سرکار دولت مدار کے اشارے پر ہو رہی تھیں۔ اوپر ہم آزاد کی ایک قدیم ترین نظم "تاریخ انقلاب عبرت افزا" شائع شدہ مئی ۱۸۵۷ء کا ذکر کر آئے ہیں۔ موضوع سے قطع نظر اس نظم کے اسلوب پر آزاد کے اساتذہ، ذوق یا حکیم آغا جان عیش کی تربیت کا کوئی خاص اثر نہیں بلکہ فارسیت کا غلبہ نظر آتا ہے۔ بقول اسلم فرخی فارسی ترکیبوں کی فراوانی نے اکثر اشعار کو گرانبار کر دیا ہے اور بعض اشعار اردو کے بجائے فارسی اشعار محسوس ہوتے ہیں۔ (۲۷) اس نظم میں وہ اکثر خواص موجود ہیں جنہیں ہالرائڈ نے عوارض، تنزل و بدحالی، سے تعبیر کیا ہے اور جسے آزاد اب "مبالغہ و بلند پردازی، لفاظی اور شوکت الفاظ" اور "پیچیدہ اور دور از کار استعارے" قرار دے رہے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے جانکاہ حادثے نے آزاد کے قلب و دماغ اور بعد کی زندگی پر خوف کا جو آسیب مسلط کر دیا تھا اس میں محض باپ کی موت ہی نہیں اس نظم کا کچھ اثر بھی ضرور رہا ہوگا۔ اور شاید اسی لئے اب ۱۸۷۴ء میں انہوں نے اپنی پہلی نظم کے نہ

صرف "موضوع" سے رجوع کر لیا تھا بلکہ اس انداز و اسلوب سے بھی توبہ کر لی تھی۔ کہاں اُس نظم میں وہ حکام نصاریٰ کا نشان مٹ جانے کا مژدہ سنا رہے تھے اور کہاں اب وہ ان کے ستارۂ اقبال کی بلندی کی دعائیں کرتے نہیں تھکتے۔ زمانہ واقعی عبرت افزا چال چل چکا تھا۔ اس موقع پر آزاد ہی کا یہ مصرع حسب حال ہے

دل نے کہا قُل فاعتبرو یا اولی الابصار

آزاد کے اس لیکچر میں پیش کردہ تصور شعر پر سخت ردعمل ہوا۔ ناقدین کی آراء کچھ اس طرح کی تھیں: "معلوم ہوتا ہے گویا مولوی صاحب (آزاد) انگریزی میں تقریر کیا چاہتے تھے، بھولے سے اردو بولنے لگے"۔ "ان کی زبان" بظاہر ہندوستانی ہے اور بباطن انگریزی جس کا پیدا کرنا حکام بالا کو منظور ہے" "یہ چاہتے ہیں اردو نظم استعارات و تشبیہات سے معرا ہو کر انگریزی کے ڈھب پر آ جائے۔ آزاد کی عشق و عاشقی کے مضمون کی مخالفت کے جواب میں کہا گیا کہ عشق شعر کی جان ہے۔ عشق فی نفسہ بلا اضافت امر حسن ہے قبیح ہرگز نہیں۔ خصوصاً اس کی نسبت جب معشوق حقیقی کی طرف ہو۔ آزاد کی مثنوی کے ہیئتی تجربوں پر خاص طور پر سخت گرفت کی گئی جس کی وجہ سے آزاد کو لیکچر کا آخری حصہ حذف کرنا پڑا تھا۔ (۲۸)

بہر حال کرنل ہالرائڈ کے بتائے ہوئے خطوط پر مشاعروں کا یہ سلسلہ قریباً سال بھر جاری رہا۔ تاہم ان نظموں میں وہ پیش پا افتادہ مضامین بھی تھے جنھیں آزاد ختم کرنا چاہتے تھے۔ ان مشاعروں میں طے شدہ پیٹرن کے علاوہ کسی دوسری صنف کی شاعری کی اجازت نہیں تھی۔ ہجو گوئی اور قصیدہ خوانی بے وقت کی راگنی شمار ہوتے تھے۔ حالی ان مشاعروں کے باقاعدہ اور سرگرم شرکاء میں سے تھے۔ وہ دیئے ہوئے عنوانات پر دل کو چھو لینے والی نظمیں لکھتے تھے۔ مشاعروں میں پڑھی جانے والی نظموں پر اخبارات میں جو تبصرے لکھے جاتے تھے ان میں آزاد کے مقابلے میں حالی کی نظمیں زیادہ پسند کی جاتی تھیں۔ آزاد اس صورت حال سے دلبرداشتہ بھی ہوئے کیونکہ وہ اس مخالفت میں حالی کے معتقدوں اور شاگردوں کا ہاتھ دیکھتے تھے۔ مخالفت و دل آزاری کی اس فضا میں البتہ ایک آواز آزاد کی حمایت میں ایسی اٹھی جو سب پر بھاری تھی۔ یہ سر سید احمد خان تھے۔ آزاد کے ایک خط کے جواب میں انھوں نے اکتوبر ۱۸۷۴ء میں آزاد کی یوں حوصلہ افزائی کی "میری نہایت قدیم تمنا اس مجلسِ مشاعرہ سے بر آئی ہے۔ میں مدت سے چاہتا تھا کہ ہمارے شعراء نیچر کے حالات کے بیان پر متوجہ ہوں آپ کی مثنوی "خواب امن" پہنچی۔ بہت دل خوش ہوا — اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو — اب لوگوں کے طعنوں سے مت ڈرو۔" سر سید نے وعدہ کیا تھا کہ وہ اس پر مضمون بھی لکھیں گے، اور پھر حسب وعدہ ۱۷ فروری ۱۸۷۵ء کے "تہذیب الاخلاق" میں ایک طویل مضمون "علم انشاء اور اردو نظم" کے عنوان سے لکھا۔ "اردو زبان و ادب کی تاریخ میں ۱۸۷۴ء کا وہ دن جب لاہور میں نیچرل پوئٹری کا مشاعرہ ہوا ہمیشہ یادر ہے گا"۔ انھوں نے نیچرل پوئٹری کو فروغ دینے والے اس سلسلے کو شروع کرنے پر لیفٹیننٹ گورنر پنجاب اور مسٹر ہالرائڈ کا شکریہ قوم پر واجب قرار دیا اور دلوں کو خواب غفلت سے جگانے والی پاکیزہ مضامین، سادگی الفاظ، صفائی بیان اور عمدگی خیال کی حامل شاعری کرنے پر آزاد اور حالی کی ہمت کو سراہا اور یہ بھی یاد دلایا کہ ان باعث افتخار شاعروں کو ابھی نیچر کے میدان میں قدم آگے بڑھانا ہے: " اگر ہماری قوم اس عمدہ مضمون نیچر کی طرف متوجہ رہے اور ملٹن اور شیکسپیئر کے خیالات کی طرف توجہ فرمائے اور مضامین عشقیہ اور مضامین خیالیہ اور مضامین بیان واقع اور مضامین نیچر میں جو تفرقہ ہے اس کو دل میں بٹھا لے تو ہماری قوم کی لٹریچر کیسی عمدہ ہو جائے گی"۔ (۲۹)

مشاعروں کا یہ سلسلہ مئی ۱۸۷۴ء سے شروع ہو کر مارچ ۱۸۷۵ء میں ختم ہو گیا اور کل نو مشاعرے ہوئے۔ اس سلسلے کے ختم ہو جانے کے مختلف اسباب بیان کیے جاتے رہے ہیں۔ یہاں ہمارا مقصد انجمن پنجاب کے مشاعروں کی تاریخ لکھنا نہیں بلکہ اردو تنقید کے دو اہم ستونوں آزاد اور حالی کے ذہنی عمل کو اس تاریخی اہمیت کے دور میں سمجھنے کی کوشش کرنا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ان مشاعروں کے روح رواں یہی دو حضرات تھے۔ آزاد زیادہ، حالی کم۔ حالی شاعرانہ حیثیت سے ممتاز تھے؛ جبکہ آزاد کی حیثیت داعی، ناقد اور نظریہ ساز کی تھی۔ جدید طرز کی شاعری کے لئے آزاد جو نظری و تنقیدی خطوط وضع کر رہے تھے، حالی ان کے تخلیقی نمونے مہیا کر رہے تھے۔ فرانسس پریچیٹ نے لکھا ہے کہ آزاد اور حالی دونوں بیک وقت قدیم دنیا اور شاعری کے زوال کے مرثیہ خواں بھی تھے اور اسکی جگہ نئی شاعری کو لانے کے داعی بھی۔ ان کی شخصیتوں میں قدیم و جدید کا یہ تصادم بڑی حد تک موجود تھا۔ انہیں پرانی بساط کے الٹنے کا دکھ بھی تھا اور نئی بساط بچھانے کی جلدی بھی تھی۔ (۳۰) یوں لگتا ہے کہ یہ دونوں بزرگ ماضی کے عقیدت مند ہونے کے باوجود بڑی حد تک ماضی سے گریزاں تھے۔ ماضی سے فرار چاہتے تھے۔ آزاد کے معاملے میں تو یہ بات قدرے وثوق سے کہی جا سکتی ہے۔ اس کی طرف ہم ان کی نظم "انقلاب عبرت افزا" کے حوالے سے

اشارا کر چکے ہیں۔

انجمن کے مشاعروں کا سلسلہ تو سال بھر میں ختم ہو گیا مگر آزاد اور حالی، دونوں اردو شاعری کے معیارات کی تعمیر نو میں ہمیشہ مشغول رہے۔ ۷۷۔۱۸۷۵ء میں آزاد نے تمثیلی مضامین کا ایک مجموعہ ترتیب دیا جو ۱۸۸۰ء میں نیرنگ خیال کے نام سے چھپا۔ اس میں انہوں نے اردو زبان و شاعری کو تبدیل کرنے کے لئے پھر "انگریزی باغ میں سے نئے پودے لے کر اپنا گلزار" سجانے کا مشورہ دیا۔ تا کہ ہندوستانی کہیں کہ سودا و میر کا زمانہ لوٹ آیا ہے، اور انگریز کہیں کہ ہندوستان میں شیکسپیئر کی روح نے ظہور کیا۔ (۳۱) حالی نے اسی زمانے (۱۸۸۰ء) میں اس پر ایک زوردار تبصرہ لکھا تھا۔ جس میں یہ معنی خیز نکتہ بھی بیان کیا گیا تھا کہ اہل وطن کو مغربی علوم اور لٹریچر اپنی دیسی زبان میں سیکھنا چاہیے ورنہ ان کے خیالات میں شگفتگی اور بالیدگی نہیں پیدا ہوگی۔ نیرنگ خیال کے بارے میں لکھا کہ یوں تو انگریزی سے اردو میں اکثر کتابیں ترجمہ ہوئی ہیں مگر ان میں مغربی شاعرانہ خیالات کی جھلک نہیں ہوتی۔ نیرنگ خیال پہلی ایسی کتاب ہے، جس نے اس سربستہ قفل کو کھولا ہے۔ اس کے مصنف نے ایک وسیع، علمی، شائستہ اور با قاعدہ زبان (انگریزی) سے شاعرانہ خیالات لیکر اردو ایسی محدود، بے قاعدہ، ناکارہ اور غیر علمی زبان میں ادا کیے ہیں۔ (۳۲)

۱۸۸۰ء ہی میں آزاد کی معروف ترین کتاب آب حیات کا پہلا ایڈیشن شائع ہوا، جو اردو ادب کی پہلی جدید طرز کی تاریخ ہے۔ اپنی اشاعت کے روز اول سے لے کر آج تک یہ کتاب زبان اردو کی تاریخ، واقعات، لطائف و ظرائف، زبان و اسلوب، شعرائے اردو کے ماحول و شخصیت کے انشت مرقعات کے اعتبار سے انتہائی موثر کتاب ہے۔ اس پر بلا مبالغہ بیسیوں تنقیدیں لکھی گئی ہیں۔ مگر اپنی تمام تر کوتاہیوں کے باوجود، ادبی تیموری کے اعتبار سے اگر کوئی کتاب مقبولیت میں اس کے قریب ہے تو وہ مقدمہ شعر و شاعری ہے آب حیات جدید ادبی تحقیق و تنقید کا نقش اول ہے اور آزاد کا ایسا کارنامہ ہے کہ صرف یہی ایک کتاب اردو ادب کی تاریخ میں اسے زندہ رکھنے کو کافی ہے۔ اس کے بعد لکھی جانے والی ادبی تحقیق و تنقید کی تمام کتب اس سے فیض یاب ہوتی رہی ہیں۔ حتیٰ کہ حالی کی تنقید پر بھی اس کے گہرے اثرات پڑے ہیں۔

۱۸۵۷ء کے سانحے نے آزاد اور حالی کو اپنے اپنے طور پر لاہور آنے پر مجبور کر دیا تھا، مگر اس فرق کے ساتھ کہ آزاد جہاں مستقل لاہور ہی کے ہو کر رہ گئے تھے، اور ۱۹۱۰ء میں یہیں سپرد خاک ہوئے، وہاں حالی نے لاہور میں صرف چار سال قیام کیا۔ ان کا جی یہاں نہیں لگا، دل میں دلی کی یاد بسی رہی۔ ۱۸۷۴ء میں انہیں اینگلو عربک سکول دلی میں مدرسی کی پیش کش ہوئی تو وہ دلی چلے گئے۔ اور تا عرصہ ملازمت اسی سکول میں پڑھاتے رہے۔ دلی جا کر انہوں نے ایک آدھ نظم اسی طرز کی لکھی جس کی تحریک لاہور میں ہوئی تھی۔ کچھ تو لاہور کی ادبی تحریک کا اثر تھا اور کچھ سرسید احمد خان کی اصلاحی کاوشوں اور ان کی فرمائشوں کا نتیجہ کہ ۱۸۷۹ء میں انہوں نے "مدوجزر اسلام" کے نام سے مسلمانوں کی موجودہ پستی و تنزل کی حالت پر وہ شہرہ آفاق نظم لکھی جسے "مسدس حالی" کہا جاتا ہے اور جس نے مسلمانان ہند کی بیداری میں علی گڑھ کالج سے بھی بڑھ کر کام کیا۔ ملک کے طول و عرض میں "مسدس حالی" کی رسائی وہاں بھی تھی جہاں علی گڑھ کالج اور محمڈن ایجوکیشن کانفرنس کی پہنچ ممکن نہ تھی۔ سرسید چاہتے تھے کہ "اسے لڑکے ڈنڈوں گاتے پھریں اور رنڈیاں مجلسوں میں طبلے سارنگی پر گاویں، قوال درگاہوں میں گاویں، حال لانے والے اس بے حال پر حال لاویں"۔ (۳۳) ۱۸۹۳ء میں حالی کا معروف عالم مقدمہ شعر و شاعری وجود میں آیا، جو اصل میں تو ان کے دیوان شاعری کے مقدمے کے طور پر لکھا گیا تھا مگر اپنی گوناگوں خصوصیات کی بنا پر ایک مستقل کتاب بن گیا ہے۔ اس میں حالی نے شاعری کے متعلق اپنے خیالات کو مبسوط طور پر بیان کیا ہے۔ آب حیات (۱۸۸۰ء) کے بعد مقدمہ شعر و شاعری دوسری ایسی کتاب ہے جو ایک صدی سے زیادہ عرصے کے بعد بھی روز اول کی طرح مقبول اور مروج ہے۔

ہم نے آزاد اور حالی کے باب میں ذرا تفصیل سے کام لیا ہے کیونکہ مابعد کی اردو تنقید کی ساری عمارت ان دو بزرگوں کی اٹھائی ہوئی ہے۔ ان کے ذہن اور خیالات کو سمجھنے کے لئے ان کے زمانے اور ماحول کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ کیونکہ اسی دور میں وہ حالات پیدا ہوئے جنہوں نے قدیم اور جدید اور مشرق و مغرب کی کشمکش کو جنم دیا تھا۔ ہم نے دیکھا کہ لائٹنر اور ہالرائڈ ـــ یعنی انگریز ـــ نے کس ہوشیاری سے ایک "پس ماندہ" قوم کے "پس ماندہ" ادب کو "ترقی" کے راستے پر ڈالا۔ آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ ان کے متاثرین، آزاد اور حالی، نے اصلاح کے نام پر ادب اور شاعری سے کیا کیا چھین لیا۔ اس دور کی اہم ترین شخصیت سرسید احمد خان ہیں، جن کا کام براہ راست تنقید سے متعلق تو نہیں لیکن زندگی کے ہر گوشے کی طرح انہوں نے بالواسطہ تنقید کو بھی متاثر کیا ہے۔ حالی کے برعکس آزاد پر سرسید کے کوئی براہ راست اثرات نظر نہیں آتے، لیکن جن موثرات حیات نے سرسید کو جنم دیا تھا انہی نے آزاد کو بھی جنا تھا۔ ان موثرات نے آزاد اور حالی کے

تنقیدی افکار کو اتنا شدید متاثر کیا کہ وہ اصلاً ماضی کے پروردہ اور ثناخواں ہونے کے باوجود ماضی سے کٹ کر رہ گئے تھے۔ انہوں نے ماضی کو اپنے باہر بھی اور اس سے بڑھ کر اپنے باطن میں مرتے ہوئے دیکھا تھا۔ لہٰذا انہوں نے ماضی کے مزار پر ایسی عمارت کی بنیاد رکھی جس کے ظاہری خدوخال تو ماضی سے مشابہ ہیں مگر جس کی اندرونی معنویت کا ماضی سے کم ہی تعلق تھا۔ آزاد اور حالی --- آبِ حیات اور مقدمہ شعر و شاعری --- نے جن تنقیدی تصورات کے اولین نقوش تراشے ہیں، وہ ان کے بعد کی اردو تنقید کو جگمگاتے --- اور قدما کے شعری تصورات کو گہناتے --- نظر آتے ہیں۔ کیونکہ نئے زمانے کی تمام ترقوتیں انہی کے ساتھ تھیں۔ جدید اردو تنقید میں محمد حسن عسکری وہ پہلے نقاد ہیں جنہوں نے جدید ترین ادبی تنقید --- مغربی تنقید و تصورات --- سے پوری طرح آگاہی کے ساتھ اردو تنقید میں یہ شعور اجاگر کیا کہ آزاد اور حالی کی اصلاحی کاوشوں کی آڑ میں مغرب پوری طرح ہمارے گھر آنگن میں گھس آیا ہے۔ زندگی کی ہر شے کی طرح اس نے ہمارے ادبی تصورات پر بھی شب خون مار رکھا ہے۔ لہٰذا اپنے کلاسیکی ادب کو اُن تصورات کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے جو آزاد اور حالی کے دور سے قبل اس ادب کو تخلیق کرنے والوں کے رگ و ریشے میں سمائے ہوئے تھے، جن میں "تنقید، تنقید" کا ورد کیے بغیر ایک گہرا تنقیدی شعور کارفرما تھا۔ سابقہ باب میں ہم نے قدما کے تنقیدی تصورات کو ان کے اپنے آئینے میں دیکھنے کی ایک کوشش کی ہے۔ آئندہ سطور میں ہم اس آئینے کو دھندلانے والی دور رس جہاں ساز کتابوں کا مطالعہ کریں گے۔ یعنی آبِ حیات اور مقدمہ شعر و شاعری! اور پھر انہی کے ذیل میں شبلی اور کچھ اور لوگوں کا بھی ذکر کریں گے۔

☆

آزاد کے بارے میں کسی نے ایک حقیقت آگیں جملہ کہا ہے کہ ان کے ہاتھ میں آکر نثر شاعری بن گئی اور شاعری نثر میں تبدیل ہو گئی۔ آزاد کی شاعری سے قطع نظر کر دو کوئی بڑی شاعری نہیں کہی جا سکتی، اس کی نثر تو واقعی ایسی ہے کہ اردو کا ہر قابلِ ذکر ادیب اس کی داد دینے پر مجبور ہوا ہے۔ اپنے ڈرامائی اسلوب، تصویریں اجاگر کرتے انداز اور تخلیقی نثر کی وجہ سے آبِ حیات ایک جادو اثر کتاب ہے۔ اس حوالے سے اس کے بارے میں کچھ کہنا تحصیلِ حاصل ہے۔ لہٰذا ہم اس کے معنوی پہلو کی طرف آتے ہیں۔ اس کتاب سے جس نئے تنقیدی تصور کی ابتدا ہوئی ہے، اس میں اس کے اندر پائے جانے والے "تاریخی شعور" کا ہاتھ بھی بتایا جاتا ہے۔ پرانے طرزِ تنقید پر جو بہت سے اعتراضات کیے جاتے ہیں ان میں تواتر کے ساتھ دہرایا جانے والا ایک اعتراض یہ ہے کہ اس سے کسی شاعر کے زمانے، ماحول، اس کی شخصیت، شخصیت و ماحول کے باہمی تعامل، ان کے تدریجی ارتقا، یا اردو زبان کی عہد بہ عہد ترقی کا کچھ پتا نہیں چلتا۔ کلیم الدین کا خیال ہے کہ ان تذکروں میں بھی مختلف زمانے، مختلف رنگ اور مختلف پائے کے شعرا ایک دوسرے کے قریب جمع ہو جاتے ہیں۔ اردو شاعری کی ابتدا اس کی ترقی کے مختلف مدارج، کسی جلیل القدر شاعر کا اثر اپنے معاصرین یا شعرائے مابعد پر، یہ سب چیزیں مفقود ہیں۔ (۳۴) یہاں کلیم الدین کا نام بطورِ نمونہ ہے ورنہ پرانے تنقیدی شعور کے اس "نقص" کا احساس بھی اولاً آزاد ہی نے دلایا تھا۔ وہ لکھتے ہیں کہ "عام شعرائے ہندو ایران کی طرح (سودا کی) سب تصنیفات ایک کلیات میں ہیں، اس لئے نہیں کہہ سکتے کہ کون سا کلام کس وقت کا ہے اور طبیعت نے وقت بہ وقت کس طرف میل کیا ہے۔ خصوصاً یہ کہ زبان میں کب کب کیا کیا اصلاح کی ہے۔ (۳۵) اور پھر یہ اعتراض بعد کے کم و بیش ہر ناقد کے وردِ زبان رہا ہے۔ بہت سے الفاظ ضائع کیے بغیر اس اعتراض کو کلاسیکی تنقیدی سرمایے میں "تاریخی شعور کے فقدان" سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس اعتراض میں موجود مبالغے سے قطع نظر، ہمیں اس بات سے اتفاق ہے، مگر اس فرق کے ساتھ کہ جہاں معترضین کے خیال میں "تاریخی شعور کا فقدان" ایک بہت بڑا عیب ہے وہاں ہم اسے کوئی عیب نہیں سمجھتے۔ کیونکہ اس امر کو اگر قدما کے اپنے تصورِ ادب و تہذیب کے پس منظر میں دیکھا جائے تو یہ کوئی اعتراض کی بات رہتی ہی نہیں۔ کلاسیکی تصورِ تنقید کی بحث میں ہم اس طرف کچھ اشارے کر چکے ہیں اور اب اسے ذرا تفصیل سے دیکھتے ہیں۔

آزاد اور حالی سے قبل کی شعریات بلکہ تمام قدیم تہذیبوں میں وقت بہتے دریا کی مانند نہیں بلکہ ایک ساکن سمندر متصور ہوتا تھا جس میں سب کچھ "بیک وقت موجود" سمجھا جاتا تھا۔ وہاں زمان کے وجود کا بنیادی ادراک اس کے منطقی تسلسل سے نہیں ہوتا تھا اور ابدیت ایک حرکی حقیقت نہیں بلکہ آنِ واحد کی وحدت میں سمٹے دکھائی دیتے تھے۔ سراج منیر بحوالہ ماسینوں لکھتے ہیں کہ مسلمانوں کے ہاں "زمانے کا تصور لمحوں کے جھرمٹ سے ترتیب پاتا ہے" اس لئے قدیم روایتی تہذیبوں میں انسانی شعور اور زمانے کا تعلق خطی تسلسل کا نہیں، کیونکہ ان تمدنی اوضاع (از قسم فنون، ادب و شاعری) میں تقدیر ایک زمانی مظہر نہیں بلکہ شعور کی اپنی حقیقت کی جہت ہے۔ (۳۶) زمان کا یہ تصور نشاۃ ثانیہ کے بعد کے انسان کے لئے اجنبی ہو چکا ہے۔ روایتی معاشروں میں زمان کو سرمد کا متحرک پیکر سمجھا جاتا تھا۔ سرمد وہ مقام/نقطہ ہے جہاں

اصولی طور پر قبل و بعد کی کوئی گنجائش نہیں، جس میں تبدیلی اور تقلب کا تصور نہیں۔ یہ کمال محض کا مقام ہے۔ لیکن عالم ظہور میں اس کے دو پہلو ہو جاتے ہیں: دہر اور زمان۔ سرمد خالص غیر تغیر پذیری ہے؛ دہر اس تغیر ناپذیری اور تغیر پذیری کے مابین نسبت کا نام ہے۔ جب کہ زمان تغیر پذیری اور تغیر پذیری کے مابین نسبت ہے۔ لہٰذا سرمد، دہر کیلئے اور دہر زمان کیلئے بمنزلہ روح کے ہے۔ (۳۷) روایتی انسان زمان کو سرمد کے حصے کے طور پر دیکھتا تھا، جب کہ جدید انسان اسے سرمد اور دہر سے الگ کر کے دیکھتا ہے۔ روایتی انسان جب سرمد کے غیر متحرک اور غیر منقلب مقام کو اصل اور بنیادی جانتا ہے تو وہ زمان کے بہاؤ اور تاریخیت کا انکار نہیں کرتا بلکہ غیر متحرک اور ساکن سمندر کی تہہ میں چلنے والی رو کے طور پر زمان اور تاریخ کی اہمیت کا اثباتی قائل ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ جدید انسان کی طرح وقت کے بہاؤ کے آگے بے بس ہو کر وہ مقام سرمدیت کے شعور سے غافل نہیں ہو جاتا بلکہ ہر تبدیلی کے اندر ایک استقلال اور بقا کو دیکھتا ہے۔ وقت کے متغیر آشوب میں سرمدیت کے سکون و ثبات کا تجربہ وہ ادب اور آرٹ کے ذریعے کرتا ہے۔ جبکہ جدید انسان کے شعور سے سرمدیت اور ثبات کا احساس بطور ایک واردات کے ختم ہو چکا ہے۔ لہٰذا اسکی اصل دلچسپی صرف تاریخ اور "تاریخیت" سے ہے۔ وہ ہر شے میں تدریج اور تبدیلی متلاشی ہے۔ ادب اور آرٹ میں بھی اس کی دلچسپی صرف وقتی اور فوری طور پر تبدیل ہونے والے عناصر سے ہوتی ہے۔ کلاسیکی شعریات میں "تاریخی شعور کی کمی" کا ذکر کرتے ہوئے یہ فرق ذہن میں رہے تو بہت سے اشکالات از خود رفع ہو جاتے ہیں۔

یوں تو انیسویں کے تذکروں از قسم "طبقات الشعرائے ہند" میں انگریزی اثرات کے نتیجے میں قدیم تذکرہ نگاری کی روش سے انحراف کرتے ہوئے تذکرے کو ادبی تنقید اور ادبی تاریخ بھی بنایا جانے لگا تھا، جس میں "ادبی تاریخ اور اسالیب کی ارتقائی کڑیوں کو ملانے کی شعوری کوشش" ہونے لگی تھی، مگر اس شرف کا تاج پورے طور پر آب حیات کے سر سجتا ہے کہ سے "اردو میں ادبی تاریخ، ادبی سوانح، ادبی تنقید اور لسانی تحقیق کا اولین نمونہ" کہا گیا ہے۔ آب حیات کے ذیلی عنوان "مشاہیر شعرائے اردو کے سوانح حیات اور زبان مذکور کی عہد بہ عہد ترقیوں اور اصلاحوں کا بیان" میں بھی یہ بات پوشیدہ ہے کہ اس میں "تاریخی شعور" کافی وافی کارفرما ہے کیونکہ "عہد بہ عہد ترقی" کا تصور "تاریخی تدریج وارتقا" ہی کا شاخسانہ ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے آب حیات کے انگریزی ترجمے کے تعارفی مضمون "Constructing a Literary History, a Canon, and a Theory of Poetry: Ab-e Hayat (1880)" میں ایک اہم مسئلہ یہ پیش کیا ہے کہ اردو میں آب حیات سے قبل اردو شاعری یا ادب کی کوئی "تاریخ" نہیں۔ بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر یہ کہ انیسویں صدی سے قبل عربی و فارسی کی بھی کوئی ادبی تاریخ نہیں لکھی گئی۔ لہٰذا "تاریخی شعور" سے بیگانگی کا "عیب" اردو کے ساتھ ساتھ عربی و فارسی میں بھی پایا جاتا ہے۔ جب کہ تاریخ نویسی اور فلسفہ تاریخ کی روایت میں عرب دنیا کی کسی قوم سے پیچھے نہیں تھے۔ آخر اس کی کیا وجہ ہے؟ البتہ عربی اور فارسی کے زیر اثر اردو میں تذکرے بہت لکھے گئے جن کے عمومی "عیب" کا ذکر اکثر کیا جاتا ہے کہ ان میں "تاریخی شعور کا سخت فقدان" ہے۔ (۳۸)

آزاد اور حالی جس ادبی سرمائے کے وارث بنے اس کے پیش کاروں کے فنی شعور میں وقت کے گزران کا کوئی خاص اثر نہیں تھا۔ وہاں حال کی شاعری ماضی کی شاعری کے ساتھ گتھی ہوئی تھی۔ شعرا اور سامعین ماضی کے شاعروں کا کلام بھی، اپنے ہی دور کی شاعری کی طرح پڑھتے، یاد کرتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے تھے۔ اور حتیٰ کہ انہی کے نمونوں کی پیروری بھی کی جاتی تھی۔ "الفاظ کے اس پر وقار تحمل" کے اصول تبدیل نہ ہوتے تھے۔ گویا تذکروں کی روایت میں وقت کے گزران کا کوئی خاص احساس نہ تھا۔ لوگ اپنی بیاضیں اور تذکرے کن چاہے انداز سے ترتیب دے دیتے تھے۔ زیادہ ہوا تو آسانی کی خاطر الف بائی ترتیب، جو ظاہر ہے کہ غیر تاریخی ہے، اختیار کر لی۔ کیونکہ وہ شاعری کو ایک وحدانی کلیت کے طور پر محسوس کرتے تھے۔ دواوین وکلیات کا انداز بھی ردیف وار ہوتا تھا۔ جس سے یہ اندازہ نہیں ہو سکتا تھا کہ کسی ایک شاعر کی صورت میں اس کا کون سا کلام کب کا ہے۔ ان کے لئے یہ بات اہم تھی ہی نہیں کہ کون سا شعر کس زمانے کا ہے۔ اور اس پر گرد و پیش کے ماحول کے اثرات ہوئے ہیں یا نہیں۔ ان کے لئے تو بس تمام زمانوں کی شاعری ہمہ وقت ایک ساتھ ہوا کی طرح موجود ہوتی۔ یہاں قبل و بعد کا سوال زیادہ اہم نہیں تھا۔ عرب نقادوں ابن قتیبہ اور جعفر بن قدامہ کے نزدیک بھی شعر کے حسن و قبح کا معیار قدیم و جدید نہیں بلکہ فنی تھا۔ (۳۹) اس شعریات میں چونکہ شعر کی اہمیت اس کی بالذات قدر کے حوالے سے ہے نہ کہ سیاسی، سماجی حقائق کے بیان کے طور پر، لہٰذا کلاسیکی شاعری اور تذکروں میں وقت کے گزران اور شاعر اور اسکے کلام پر اسکے ماحول کے کوئی خاص اثرات نظر نہیں آتے۔ جب کہ اس کے برعکس آب حیات میں آزاد کا عمومی نظریہ یہ ہے کہ شاعری گرد و پیش کی دنیا سے اپنے تعلق کے اعتبار سے نمو پذیر ہوتی ہے، ترقی کرتی ہے اور پھر عروج پاتی ہے یا مرجھا جاتی ہے۔ قدما جو سوجھ بوجھ میں سادہ، حقیقی زندگی کے قریب اور پیچیدہ خیالی سے دور

ہوتے ہیں ایسی شاعری تخلیق کرتے ہیں جو دلوں کو کھینچ لیتی ہے اور متاخرین، تاوقتیکہ وہ نئے طریقے اختیار کر کے ادل بدل نہ کریں، وہ حسن و عشق کے مضامین میں انگوں کے چبائے ہوئے نوالے چباتے ہیں۔ زوال پذیر قومیں زوال آمادہ شاعری پیدا کرتی ہیں۔ جو شاعری جتنی زیادہ آرائش و زیبائش کی حامل ہوتی ہے اور خیالی رنگوں کے طوطے مینا اڑاتی ہے وہ اتنی ہی غیر حقیقی اور مصنوعی ہوتی ہے۔ ایسی شاعری کی قسمت میں مرجھا جانا ہوتا ہے۔ اردو شاعری کو اگر اس انجام سے بچنا ہے تو اسے انگریزی کے نقش قدم پہ چلنا ہوگا۔

آب حیات میں سب سے پہلے تاریخی و لسانی تحقیق کا ایک تعارف نظر آتا ہے۔ پھر آزاد اردو شاعری کو پانچ ادوار میں تقسیم کرتے ہیں۔ ہر دور کی ابتدا ایک تمہید سے ہوتی ہے، جس میں اس دور کی خصوصیات گنوائی جاتی ہیں۔ اس لسانی تحقیق اور ادواری تقسیم میں کیا کیا کوتاہیاں اور غلطیاں ہیں ان کے سرسری جائزے کے ساتھ ہم آب حیات کی ان خصوصیات کو دیکھیں گے جنہوں نے فوری طور پر معاصر اور بعد کی صورت حال کو بہت متاثر کیا ہے۔ مگر اس کے لئے آب حیات کے طول طویل اقتباسات سے گزرنا ضروری ہے۔ سب سے پہلے ہم آزاد کی کچھ ایسی آرا نقل کرتے ہیں جو آب حیات کے پہلے دور سے قبل کی ہیں۔ اس باب میں انہیں سب سے زیادہ گلہ اردو کے تشبیہ و استعارہ اور مبالغہ کے پیچ در پیچ سلسلوں سے ہے، جو اس نے سنسکرت اور بھاشا کی سادگی کے بجائے فارسی سے لئے ہیں:

> "اردو کا درخت اگرچہ سنسکرت اور بھاشا کی زمین میں اگا مگر فارسی کی ہوا میں سرسبز ہوا ہے۔ البتہ مشکل یہ ہوئی کہ بیدلؔ اور ناصر علی کا زمانہ قریب گزر چکا تھا اور ان کے معتقد باقی تھے۔ وہ استعارہ اور تشبیہ کے عطر سے مست تھے۔ اس واسطے گو یا اردو بھاشا میں استعارہ و تشبیہ کا رنگ بھی آیا مگر افسوس کہ اس کی شدت نے ہماری قوت بیان کی آنکھوں کو سخت نقصان پہنچایا اور زبان کو خیالی باتوں سے فقط توہمات کا سوانگ بنا دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بھاشا اور اردو میں زمین آسمان کا فرق ہو گیا"۔ (آب حیات، ص ۴۷)(۴۰)

آزاد کے خیال میں فارسی اور اردو کے مقابلے میں بھاشا کا امتیاز اور اس کی برتری یہ ہے کہ

> "بھاشا زبان جس شے کا بیان کرتی ہے اس کی کیفیت ہمیں ان خط و خال سے سمجھاتی ہے جو خاص اسی شے کے دیکھنے، سننے، سونگھنے، چکھنے یا چھونے سے حاصل ہوتی ہے۔ اس بیان میں اگرچہ مبالغہ کے زور یا جوش و خروش کی دھوم دھام نہیں ہوتی۔ مگر سننے والے کو جو اصل شے کے دیکھنے سے مزہ آتا ہے۔ وہ سننے سے آ جاتا ہے۔ برخلاف شعرائے فارس کے کہ یہ جس شے کا ذکر کرتے ہیں صاف اسی کی برائی بھلائی نہیں دکھاتے۔ بلکہ اس کے مشابہ ایک اور شے، جسے ہم نے اپنی جگہ اچھا یا برا سمجھا ہوا ہے، اس کے لوازمات کو شے اول پر لگا کر ان کا بیان کرتے ہیں۔ مثلاً پھول کہ نزاکت، رنگ اور خوشبو میں معشوق سے مشابہ ہے۔ جب گرمی کی شدت میں معشوق کے حسن کا انداز دکھانا ہو تو کہیں گے کہ مارے گرمی کے پھول کے رخساروں سے شبنم کا پسینہ ٹپکنے لگا۔" (آب حیات، ص ۴۶۔۴۷)

یہیں سے پھر تشبیہ و استعارے کی پیچ داریوں کا گلہ شروع ہوتا ہے:

> "غرضکہ اب ہماری انشا پردازی ایک پرانی یادداشت ان تشبیہوں اور استعاروں کی ہے کہ صدہا سال سے ہمارے بزرگوں کی دستمال ہو کر ہم تک میراث پہنچی ہیں۔ ہمارے متاخرین کو نئی آفرین لینے کی آرزو ہوتی تو بڑا کمال یہ ہے کہ کبھی صفت بعد صفت، کبھی استعارہ در استعارہ سے اسے اور تنگ و تاریک کیا۔ جس سے ہوا تو یہ ہوا کہ بہت غور کے بعد فقط ایک وہمی نزاکت اور فرضی لطافت پیدا ہو گئی کہ جسے کمالات کا مجموعہ کہنا چاہیے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ بجائے اسکے کہ کلام ان کا خاص و عام کے دلوں پر تاثیر کرے، وہ مستعد لوگوں کی طبع آزمائی کے لئے ایک دقیق معمے (معمہ؟) اور عوام کے لئے ایک عجیب گورکھ دھندا تیار ہو گیا۔ اور جواب ان کا یہ ہے کہ کوئی سمجھے تو سمجھے۔ جو نہ سمجھیں وہ اپنی جہالت کے حوالے"۔ (آب حیات، ص ۵۱)

آزاد بتاتے ہیں کہ بھاشا استعارے کی طرف بھول کر نہیں جاتی جو کچھ آنکھوں سے دیکھتی، کانوں سے سنتی اور ناک سے سونگھتی ہے اسی کو اپنی میٹھی زبان سے بے مبالغہ کہہ دیتی ہے۔

> "(مگر افسوس کہ ہمارے بزرگوں نے) ایک قدرتی پھول کو جو اپنی خوشبو سے مہکتا اور رنگ سے لہکتا تھا، مفت ہاتھ سے پھینک دیا۔ وہ کیا ہے؟ کلام کا اثر اور اظہار اصلیت۔ ہمارے نازک خیال اور باریک بین لوگ استعاروں اور تشبیہوں کی رنگینی اور مناسبت لفظی کے ذوق شوق میں خیال سے خیال پیدا کرنے لگے۔ اور اصلی مطالب کے ادا کرنے میں بے پروا ہو گئے۔ انجام اس کا یہ ہوا کہ زبان کا ڈھنگ بدل گیا اور نوبت یہ ہوئی کہ اگر کوشش کریں تو فارسی کی طرح بجر قصہ اور مینا بازار یا فسانہ

عجائب لکھ سکتے ہیں لیکن ایک ملکی معاملہ یا تاریخی انقلاب اس طرح نہیں بیان کر سکتے۔" (آب حیات، ص ۵۳)
بھاشا کے بعد وہ انگریزی کی متوجہ کر کے اس کی خوبیاں گنواتے ہیں جو ان کے خیال میں بھاشا کے زیادہ نزدیک ہیں "انگریزی تحریر کے عام اصول یہ ہیں کہ جس شے کا حال یا دل کا خیال لکھیے، تو اسے اس طرح ادا کیجئے کہ خود وہ حالت گزرنے سے یا اس کا مشاہدہ کرنے سے جو خوشی یا غم یا غصہ یا رحم یا خوف یا جوش دل پر طاری ہوتا ہے، یہ بیان وہی عالم اور وہی سماں دل پر چھا دیوے۔" (آب حیات، ص ۵۴؛ حالی کے نزدیک یہی خوبیاں صدر اول کی شاعری میں تھیں۔) مگر اس کے برعکس ہمارے طرزِ بیان میں خرابی اور اس کی نااہلی یہ ہے کہ اس میں:

> "دلی اثر یا اظہار واقعیت ڈھونڈو تو ذرا نہیں۔ چند مضمون ہیں کہ ہماری زبانوں پر بہت رواں ہیں۔ مگر حقیقت میں ہم ان میں بھی ناکام ہیں۔ ...انگریزی میں بہت خیالات اور مضامین ایسے ہیں کہ ہماری زبان نہیں ادا کر سکتی۔ یعنی جو لطف ان کا انگریزی زبان میں ہے وہ اردو میں پورا ادا نہیں ہو سکتا، جو کہ حقیقت میں زبان کی ناطاقتی کا نتیجہ ہے۔ اور یہ اہل زبان کے لئے نہایت شرم کا مقام ہے۔" (آب حیات، ص ۵۶۔۵۵)

وہ اردو کی اس کمزوری اور نااہلی کا سبب اہل مشرق، یہاں کی ناشائستہ اقوام اور ان کے عام تعلیمی و ملکی حالات کو قرار دیتے ہیں۔ یہ بات آزاد پر یورپ کے ملکوں اور وہاں کی مہذب اقوام کی ذاتی و علمی لیاقتوں کو دیکھ کر عیاں ہوئی تھی۔ (آب حیات، ص ۵۶) اس لئے وہ یورپی ملکوں کے سیاسی سماجی حالات، عامۃ الناس کی ان میں شراکت اور ان کے زورِ تحریر و تقریر اور استدلال کی قوت کا ہندوستان سے موازنہ کرتے ہیں، اور بھاشا اور انگریزی کے مقابلے میں اردو کی اس "ناطاقتی و قابلِ شرم" مقام کے بیان کے بعد 'نظمِ اردو کی تاریخ' کے باب میں اپنے پڑھنے والوں کو اردو شاعری کے مضامین و مطالب کی اس "قابلِ افسوس" صورتِ حال کا احساس دلاتے ہیں۔ (آب حیات، ص ۷۱) زبان کو سنوارنے میں بزرگوں کی کوششوں کا ذکر کرتے ہوئے آزاد کہتے ہیں کہ رفیع سودا اور ذوق وغیرہ نے زبان کی پاکیزگی، الفاظ کی شستگی اور ترکیب کی چستی سے کلام میں زور پیدا کیا۔ اور میر تقی اور میر درد نے افسردہ دلی اور دنیا بیزاری کے مضامین خوب ادا کیے۔ "غالب نے بعض موقع پر ان کی عمدہ پیروری کی مگر معنی آفرینی کے عاشق تھے اور زیادہ توجہ ان کی فارسی پر رہی۔ اس لئے اردو میں غالباً صاف اشعار کی تعداد سو دو سو شعر سے آگے نہ نکلے۔" (آب حیات، ص ۷۱) اور انیس اور دبیر کی صاحب کمالی کا ذکر کرنے کے بعد لکھتے ہیں کہ اب زوال ہی زوال ہے
سوال ہے کہ ایسے ایسے صاحب کمالوں کی موجودگی میں اردو شاعری نیم جاں مردہ کیوں ہو گئی؟ اس کا سبب آزاد کے نزدیک حسن و عشق کے مضمون اور تشبیہ و استعارے کے ذخیرے ہیں:

> "اردو والوں نے بھی آسان کام سمجھ کر اور عوام پسندی کو فرض ٹھہرا کر حسن و عشق وغیرہ کے مضامین کو لیا۔ اور اس میں کچھ شک نہیں کہ جو کچھ کیا بہت خوب کیا۔ لیکن وہ مضمون اس قدر مستعمل ہو گئے کہ سنتے سنتے کان تھک گئے ہیں۔ گویا کھائے ہوئے بلکہ اوروں کے چبائے ہوئے نوالے ہیں، انہی کو چباتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ ...لیکن تا بہ کے؟ حور ہو یا پری گلے کا ہار ہو جائے تو اجیرن ہو جاتی ہے۔ حسن و عشق سے کہاں تک جی نہ گھبرائے اور اب تو وہ بھی سو برس کی بڑھیا ہو گئی۔ ...ان خیالات کے ادا کرنے کے لئے ہمارے بزرگ الفاظ و معنی اور استعاروں اور تشبیہوں کے ذخیرے تیار کر گئے ہیں۔ اور وہ اس قدر رواں ہو گئے ہیں کہ ہر شخص تھوڑے فکر سے کچھ نہ کچھ کر لیتا ہے۔ ...لیکن کم بخت حسن و عشق کے مضمون، اس کے خط و خال اور بہار و گلزار کے الفاظ ان کی زبان و دہان میں رچے ہوئے ہیں۔" (آب حیات، ص ۷۳)

ان خرابیوں کے پیش نظر

> "اردو نظم مضامین عاشقانہ ہی کہہ سکتی ہے۔ اسے ہر ایک مضمون کے ادا کرنے کی طاقت اور لیاقت بالکل نہیں اور یہ ایک بڑا داغ ہے جو ہماری قومی زبان کے دامن پر لگا ہے۔ سوچتا ہوں کہ اسے کون دھوئے اور کیوں کر دھوئے۔ ہاں یہ کام ہمارے نوجوانوں کا ہے۔ جو کشورِ علم میں مشرقی اور مغربی دونوں دریاؤں کے کناروں پر قابض ہو گئے ہیں۔ ان کی ہمت آبیاری کرے گی۔ دونوں کناروں سے پانی لائے گی اور اس داغ کو دھوئے گی۔ بلکہ قوم کے دامن کو موتیوں سے بھر دے گی۔" (آب حیات، ص ۷۴)

اردو شاعری کے تشخیص مرض اور تجویز علاج کے ان ابتدائی کلمات کے بعد آب حیات کا پہلا دور شروع ہوتا ہے۔ جو دراصل مشاعرے کا جلسہ ہے اور امرا و شرفا سے آراستہ ہے۔ اس کا حال آزاد کی جادو نگاری ہمیں تمہید میں دکھا رہی ہے۔ "نظم اردو کے عالم کا پہلا نو

روز ہے۔ شعر نامقعد کی روح یعنی شاعری عالم وجود میں آئی تھی" مگر" میں زبان کا ایاج اس رنگ کے الفاظ کہاں سے لاؤں جو ایسے لوگوں کی چلتی بولتی چالتی تصویر کھینچ" دے۔ (آب حیات، ص ۷۵) آزاد بتاتے ہیں کہ ان بزرگوں کے کلام میں تکلف نہیں، ان کی آنکھیں جو کچھ دیکھتی اور دل جو کچھ محسوس کرتے ہیں وہی ان کی زبان پر آتا ہے۔" ایچ پیچ کے خیال، دور دور کی تشبیہیں نازک استعارے نہیں بولتے"۔ اس سے وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ" شاعری جب تک عالم طولیت میں ہوتی ہے تب تک بے تکلف، عام فہم اور اکثر حسب حال ہوتی ہے۔" اور اسی لئے قدیم محاورات، سبک اور مبتذل مضامین کے باوجود ان کے کلام کی سادگی و بے تکلفی دل کو بھلی لگتی ہے۔ (آب حیات، ص ۷۶) مگر اس سے پہلے وہ ایہام اور ذو معنی الفاظ (جو بے تکلفی اور سادگی کے بجائے پیچیدگی اور مضمون پیدا کرنے کا سبب بنتے ہیں۔ لہٰذا آزاد کو ناپسند ہیں) کے استعمال پر پہلے دور کے سرخیل ولی دکنی کے ہم عصروں کا شکوہ بھی کرتے ہیں کہ ولی نے تو" اپنے کلام میں ایہام اور الفاظ ذو معنین سے اتنا کام نہیں لیا، خدا جانے ان کے قریب العہد بزرگوں کو پھر اس قدر شوق اس کا کیونکر ہوا شاید دوسروں کا انداز جو ہندوستان کی زبان کا سبزہ خود رو تھا، اس نے اپنا رنگ دیا" ہو۔ (آب حیات، ص ۷۵) یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ ایہام اور ذو معنی الفاظ کو اگر پہلے دور کے بزرگوں میں بھی مستعمل مانا جا رہا ہے تو پھر وہ سادگی و بے تکلفی کیا ہوئی جو آزاد کے نزدیک پہلے دور کا خاصہ ہے؟ اس سے قبل سنسکرت اور برج بھاشا میں بھی، جو ان کے خیال میں سادگی اور تاثیر میں فارسی اور اردو سے بڑھی ہوئی تھی، آزاد ایہام اور ذو معنی الفاظ کو بھاشا کی امتیازی خصوصیت بتا چکے ہیں! (آب حیات، ص ۷۰)

پہلے ہی دور میں انہوں نے ولی دکنی کے باب میں شعر کی افادیت اور مقصدیت کی طرف بھی اشارے کئے ہیں۔

> "اگرچہ اس اعتبار سے نہایت خوشی کا موقع ہے کہ ہمہ جو ہر انسانیت پسندیدہ لباس پہن کر ہماری زبان میں آیا۔ مگر اس کوتاہی کا افسوس ہے کہ کوئی ملکی فائدہ اس سے نہ ہوا۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ کسی علمی یا اخلاقی رستے سے نہیں آیا۔ بلکہ فقیرانہ شوق یا تفریح کی ہوا سے اڑ کر آ گیا تھا۔ کاش شاہنامہ کے ڈھنگ سے آتا کہ پھر شاہی عیاشی اور عیش پرستی کا خون بہاتا اور اہل ملک کو پھر تیموری اور بابری میدانوں میں لا ڈالتا یا تہذیب و شائستگی سے اکبری عہد کو پھر زندہ کر دیتا۔" (آب حیات، ص ۸۱)

اس کے بعد دوسرے دور کا آغاز ہوتا ہے، جس کی تمہید میں اس دور کے حقائق و خصائص یہ بتائے گئے ہیں کہ یہ دور "زبان کے حسن قدرتی کے لئے موسم بہار ہے۔ یہ وقت ہے کہ مضامین کے پھول گلشن فصاحت میں اپنے قدرتی جوہر دکھا رہے ہیں۔ حسن قدرتی کیا شے ہے؟ ایک لطف خداداد ہے، جس میں مناؤ سنگار کا نام بھی آ جائے تو تکلف کا داغ سمجھ کر سات سات پانی سے دھوئیں۔ ان کا گلزار نیچر کی گلکاری ہے۔ صنعت کی دستکاری یہاں آ کر قلم لگائے تو ہاتھ کاٹے جائیں"۔ اس دور کے اہل کمال" جو کچھ دل میں ہوتا ہے جوں کا توں بیان کر دیتے ہیں، خیالی رنگوں کے طوطے مینا نہیں بناتے"۔ بے تکلف بولی اور سیدھی سادی باتوں سے جو کچھ دل میں آتا ہے" بے ساختہ کہہ دیں گے کہ سامنے تصویر کھڑی کر دیں گے" اور سننے والے" کلیجے پکڑ کر رہ جائیں گے۔ اس کا سبب کیا؟ وہی بے ساختہ پن، جس کے سادہ پن پر ہزار ہا بانکپن قربان ہوتے ہیں"۔ (آب حیات، ص ۹۸) خاتمے پر اس دور والوں (شاہ حاتم، سعادت یار رنگین، اشرف علی خان فغاں وغیرہ) کے بارے میں کہتے ہیں کہ ان کے ہاں" نہ استعاروں کے پیچ نہ تشبیہوں کی رنگارنگی" ہے۔ زبان اور خیالات ایسے سیدھے اور صاف کہ" آج تک جو سنتا ہے سر دھنتا ہے۔ ان کا کلام قال نہ تھا حال تھا۔ یہی سبب ہے کہ جس شعر کو دیکھو تاثیر میں ڈوبا ہوا ہے۔ اسی کو آج اہل فرنگ ڈھونڈتے ہیں" کہ" ہر شے کی اصلی حالت دکھانی چاہیے۔ مگر حالت کون دکھائے کہ اپنی حالت بگڑی ہوئی ہے"۔ (آب حیات، ص ۱۱۳)

تیسرے دور میں" ان صاحب کمالوں کی آمد آمد ہے جن کے پا انداز میں فصاحت آنکھیں بچھاتی ہے اور بلاغت قدموں میں لوٹی جاتی ہے۔" مگر جلد ہی فصاحت و بلاغت کو ان سے مایوسی ہونے لگتی ہے۔ کیونکہ سادگی و بے تکلفی کا" نولکھا ہار سابقہ دور کے بزرگوں کے گلے میں" پڑ چکا تھا۔ ان صاحب کمالوں نے جب" اپنے بزرگوں کے چمن بندی کی سیر کی" تو" فصاحت کے پھول" کو" قدرتی بہار میں حسن خداداد کا جوبن" دکھاتے ہوئے پایا۔" انہیں بھی نا موری کا تمغہ لینا تھا، اس لئے بڑوں سے بڑھ کر قدم مارنے چاہے" مگر گرد و پیش کی زمینوں میں عمارتیں کھڑی ہو چکی تھیں، جگہ کی سخت قلت واقع ہو چکی تھی۔ انہوں نے" جب سامنے کچھ نہ پایا تو ناچار اپنی عمارتوں کو اونچا اٹھایا" مگر وہ اگلوں کے سے بلندی کے مضمون جب ہاتھ نہ آئے تو" اپنی صنعتوں میں کچھ کچھ تکلف" کر کے ناچار اپنی عمارتوں کو اونچا اٹھانے لگے۔ اس پر انہوں نے قدر دانوں سے داد ہی نہ پائی بلکہ پرستش کروائی۔ یاد رہے کہ طبقہ سوم کے ناموروں میں مرزا جان جاناں مظہر، سودا، میر درد، اور میر تقی میر جیسے استادان فن شامل ہیں، مگر آزاد کو اس" بات کا افسوس ہے کہ (ان لوگوں نے) اس ترقی میں طبیعت کی بلند پروازی

سے اوپر کی طرف رخ کیا۔ کاش آگے قدم بڑھاتے تاکہ حسن و عشق کے محدود صحن سے نکل کر جاتے اور میدانوں میں گھوڑے دوڑاتے کہ نہ ان کی وسعت کی انتہا ہے نہ عجائب و لطائف کا شمار ہے۔" (آبِ حیات، ص ۱۵-۱۱۴)

چوتھے دور کے اہلِ مشاعرہ میں جرأت، میر حسن، انشا اور مصحفی جیسے صاحبانِ کمال ہیں، مگر اس کی تمہید میں آزاد نے کچھ یوں رنگ باندھا ہے جیسے یہ آجکل کے کسی "مزاحیہ مشاعرے" کی کوئی صورت ہے:

"قہقہوں کی آوازیں آتی ہیں۔ دیکھنا اہلِ مشاعرہ آن پہنچے... ایسے زندہ دل اور شوخ طبع ہوں گے کہ جن کی شوخی اور طراری یارو متانت سے دراندہ ہوگی۔ اتنا ہنسیں اور ہنسائیں گے کہ منہ تھک جائیں گے مگر نہ ترقی کے قدم آگے بڑھائیں گے نہ اگلی عمارتوں کو بلند اٹھائیں گے، انہی کوٹھوں پر کودتے پھاندتے پھریں گے۔ ایک مکان کو دوسرے مکان سے سجائیں گے۔ میاں رنگین سب سے نئے گلدستے بنا کر لائے... یعنی ریختہ میں سے ریختی نکالی... لیکن چونکہ پہلے کلام کی بنیاد اصلیت پر تھی اور اس کی بنیاد فقط یاروں کے ہنسنے ہنسانے پر ہے، اس لئے سوائے تمسخر کے اور کچھ نہیں کہہ سکتے"۔ (آبِ حیات، ص ۲۰۵)

اگرچہ رنگین کی اس ایجاد میں سید انشا نے بھی کچھ کم ٹکڑا نہیں دکھایا۔ مگر آزاد کے نزدیک یہ سارا جلسہ پھکڑ پن، شوخیوں، چونچلوں اور چہلوں کی نذر ہوا۔ شاعری کو ترقی ذرا نہ ہوئی۔

پانچویں دور کی تمہید میں آزاد نے دو قسم کے باکمالوں کا ذکر کیا ہے:

"ایک وہ جنہوں نے اپنے بزرگوں کی پیروی کو دین آئین سمجھا۔ یہ ان کے باغوں میں پھریں گے، پرانی شاخیں زرد پتے کاٹیں چھانٹیں گے۔ اور نئے رنگ نئے ڈھنگ کے گلدستے بنا بنا کر گلدانوں سے طاق و ایوان سجائیں گے۔ دوسرے وہ عالی دماغ جو فکر کے دخان سے ایجاد کی ہوائیں اڑائیں گے۔ اور برج آتش بازی کی طرح اس سے رتبہ عالی پائیں گے۔ انہوں نے اس ہوا سے بڑے بڑے کام لئے۔ مگر یہ غضب کیا کہ گرد و پیش جو وسعت بے انتہا پڑی تھی۔ اس میں سے کسی جانب میں نہ گئے۔ بالا خانوں میں سے بالا بالا اڑ گئے۔ چنانچہ تم دیکھو گے کہ بعض بلند پرواز ایسے اوج پر جائیں گے وہ اپنے آئین کا نام خیال بندی اور نازک خیالی رکھیں گے۔" (آبِ حیات، ۳۰۰)

آزاد کہتے ہیں کہ ان بزرگوں کے نازک خیالی میں کچھ کلام نہیں۔ لیکن یہ اگلوں ہی کے مضامین میں اپنے گل بوٹے ٹانکیں گے، مگر کچھ اضافہ نہ کر پائیں گے: چونکہ پہلے بزرگ گرد و پیش کے باغوں کا چپہ چپہ کام میں لا چکے تھے۔ اب نئے پھول کہاں سے آتے؟ لہٰذا خیال بندی اور نازک خیالی والوں نے "لاچار اسی طرح اپنی استادی کا ڈنکا بجایا اور ہمعصروں میں تاجِ افتخار پایا"۔ آزاد کے خیال میں یہ "آخری دور کی مصیبت" دنیا کی ہر زبان کے ساتھ ہے:

"انگریزی اگرچہ میں نہیں جانتا۔ مگر اتنا جانتا ہوں کہ اس کے متاخرین بھی اس درد سے نالاں ہیں۔ پس معلوم ہوا کہ زبان جب تک عالمِ طفولیت میں رہتی ہے، تبھی تک شیر و شربت کے پیالے لنڈھاتی ہے۔ جب پختہ سال ہوتی ہے تو خوشبو عرق اس میں ملاتی ہے۔ تکلف کے عطر اور معجون کراتی ہے۔ پھر سادگی اور شیریں ادائی تو خاک میں مل جاتی ہے۔ ہاں دواؤں کے پیالے ہوتے ہیں۔ جس کا جی چاہے پیا کرے۔" (آبِ حیات، ص ۳۰۱)

جیسا کہ ان اقتباسات سے ظاہر ہے کہ آزاد سب سے پہلے تو اردو کے مقابلے میں بھاشا کی سادگی اور دل میں اتر جانے کی بات کرتے ہیں اور اس کے مقابلے میں فارسی کے زیرِ اثر اردو کی پیچیدگی کا بیان کرتے ہیں۔ یہاں اصل نقطہ یہ ہے کہ ہر ملک و خطے کی شاعری اپنے مرز و بوم خطے کے کلچر و جغرافیے کے مطابق ہوتی ہے۔ جبکہ ہماری شاعری میں فارس اور ترکستان کے اثرات زیادہ ہیں۔ اس لئے اس میں قدرتی بہاؤ، تاثیر اور اطہر و اقعیت کی شدید کمی ہے۔ بھاشا کی وہی خوبیاں، جس سے اردو محروم ہے، اگلے اقتباسات میں آزاد نے کم و بیش انگریزی کے ساتھ منسوب کی ہیں: جو کیفیت و حال دل پر گزرے اسے ادا کرنا، جس سے دل میں وہی کیفیات (جوش و خوف) دل پر طاری ہو جائے وغیرہ وغیرہ۔ یہاں بقول فاروقی آزاد کے پیشِ نظر تبدیلی کا تین نکاتی ایجنڈا ہے۔

اول مرز و بومیت۔ یعنی اپنے خطے کے جغرافیائی، ثقافتی حالات کا رس جس شاعری میں پیدا کرنا۔ اسی کے ضمن میں ہند اسلامی کلچر کو اس کے ایرانی و عرب اثرات سے کاٹنا۔

دوم جدیدیت و مغربیت کے واضح مطالبات کی خاموش ہم کاری: "انگریزی تحریر کے عام اصول" اور "شائستہ قوموں کی انشا" میں وہی

خوبیاں اللہ شاہ جو بھاشا میں تو ہیں مگر اردو میں ان سے خالی ہے۔

سوم اردو کی پیچیدگی، استعارہ در استعارہ اور ذہنی و فرضی لطافت سے بوجھل اسلوب کی جگہ سادگی، تاثیر، واقعیت اور جوش بھرے انشا کا فروغ۔(۴۱)

اردو تذکروں کی روایت کے بالکل آغاز میں میر تقی میر نے نکات الشعراء کے دیباچے میں ریختہ کی اس تعریف کے ساتھ کہ "ریختہ وہ شعر ہے جو فارسی کے طور اور اردوئے معلی کی زبان میں ہے۔"(۴۲) اردو شاعری کے حدود طے کر دیے تھے۔ ایسے میں آزاد کا مسئلہ یہ تھا کہ ایک ایسے ادبی نظام میں جہاں "تبدیلی" کا گزر نہیں تھا، تبدیلی کیسے دکھائی جائے۔ اسی لیے اس نے "زبان مذکور کی عہد بہ عہد ترقیوں" کو واضح کرنے کے لیے پانچ ادوار کا تصور اختیار کیا۔ لیکن جیسا کہ ہر دور کی تمہیدوں سے ظاہر ہے کہ ادوار کی یہ تقسیم اتنی عمومیت زدہ ہے کہ ان میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ پہلے اور دوسرے دور کی خصوصیات تو بالکل ایک سی ہیں۔ بقول ڈاکٹر اسلم فرخی کے آزاد نے پہلے دور کی جو خصوصیات بیان کی ہیں وہی دوسرے ادوار میں بھی نظر آتی ہیں۔ اس بنا پر اسے قابل ذکر نہیں کہا جا سکتا۔(۴۳)

تیسرے دور میں اتنا اضافہ ہوتا ہے کہ بے تکلفی، سادگی اور عام فہم زبان کی جگہ بلند پروازی اور تکلف در آتا ہے اور حسن و عشق کی محدودیت پر آزاد اظہار افسوس کرتے ہیں۔ آگے وہ یہ تو کہتے ہیں کہ اس دور کے معماروں نے "بہت سے الفاظ پرانے سمجھ کر چھوڑ دیے۔ اور بہت سی فارسی کی ترکیبیں جو مصری کی ڈلیوں کی طرح دودھ کے ساتھ منہ میں آتی تھیں انہیں گھلا دیا" (آب حیات ص ۱۱۵) اور پھر اس دور کے الفاظ کی مثالیں دیے ہیں جو حال (یعنی آزاد کے زمانے) کی نسبت متروک ہوتے جا رہے تھے، مگر دوسرے دور کے ان قدیم الفاظ کی فہرست نہیں دی جو تیسرے دور میں پرانے سمجھ کر چھوڑ دیے گئے ہیں۔ جب کہ اس سے قبل دوسرے دور کی تمہید میں انہوں نے پہلے دور کے قدیم الفاظ، جو دوسرے دور میں متروک ہو چکے تھے، کی ایک فہرست بھی دی ہے۔ گویا الفاظ کے برتاؤ کے لحاظ سے دوسرے اور تیسرے دور میں "تبدیلی" کی کوئی خاص نشانی نہیں بتائی گئی۔ ویسے بھی طبقہ سوم کے نامورں — سودا اور درد، میر — کو محض "حسن و عشق کے محدود چمن" کا پابند بتانا ان کے ساتھ کہاں تک انصاف ہے، یہ الگ بحث ہے۔ میر کی تنہائی پسندی، آدم بیزاری اور "فطرت سے دوری" کی جو صورت آزاد نے نقش کی ہے، (آب حیات ص ۱۹۲) وہ میر کی شاعری کو "ان نیچرل" اور "واقعیت و اصلیت" سے محروم ثابت کرنے کو کافی ہے۔

چوتھے دور کی نمایاں خصوصیت صرف زندہ دلی، شوخ طبعی، طراری اور خوش مزاجی ہی بتائی گئی ہیں۔ گویا یہ صرف مسخروں کا دور تھا، جس میں "ترقی کے قدم آگے" نہ بڑھ سکے تھے۔ ڈاکٹر اسلم فرخی کا کہنا ہے کہ آزاد نے خوش مزاجی کو دور اول کی بھی نمایاں خصوصیات میں شمار کیا ہے۔ اس اعتبار سے دور اول اور چہارم میں صرف یہ فرق ہے کہ یہاں خوش مزاجی کا رنگ بہت گہرا ہو گیا ہے۔ اور یہ کہ اس قسم کی تکرار سے کسی دور کی کوئی نمایاں خصوصیت واضح نہیں ہوتی۔ (۴۴) مزید یہ کہ مصحفی، انشا اور رنگین کی شاعری کو محض مسخرہ پن قرار دینا سادگی کے زمرے میں آتا ہے۔ دور پنجم کی خصوصیات میں ایک بات یہ ہے کہ اس میں دو قسم کے لوگ ہیں پرانی ڈگر پر چلنے والے، اور نیا راستہ نکالنے والے۔ لیکن یہ خصوصیت بھی پچھلے ادوار میں ملتی ہے۔ دور چہارم میں مصحفی، بقول آزاد، قدیم انداز کے حامل تھے اور انشا فکر کی دخان سے ایجاد کی ہوائیں اڑانے والے تھے۔ اگلی خصوصیت اس دور کی یہ ہے کہ اس کے بعض بلند پرواز سامنے کی وسعت میں کسی جانب نہ گئے اور بالا خانوں میں سے بالا بالا اڑ گئے۔ (آب حیات، ص ۳۰۰) یہی خصوصیت دور چہارم کی تمہید میں تمسخر کرنے والوں کی بتائی جا چکی ہے۔ "مگر نہ ترقی کے قدم آگے بڑھائیں گے نہ اگلی عمارتوں کو بلند کریں گے، انہی کوٹھوں پر کودتے پھاندتے پھریں گے"۔ (آب حیات، ص ۲۰۵) تو پھر وہ مفروضہ تبدیلی و ترقی کیا ہوئی؟ اصل میں آزاد آگے بڑھنے کی دھن میں پچھلی باتیں بھلا دینے کے عادی تھے۔ (۴۵) تبدیلی یا ترقی کے نام پر آزاد اکثر و بیشتر صرف لسانی تغیرات کے نمونے دیتے ہیں۔ قدما و متاخرین کے شعری تصورات یا تصور کائنات کا کوئی فرق بیان نہیں کرتے، کیونکہ ایسا کوئی فرق وہاں تھا ہی نہیں۔ اور لسانی تغیر میں بھی آزاد کے نزدیک ناپسندیدگی کا امر یہ ہے کہ قدما کے ہاں الفاظ کا ایسا برتاؤ ہے جو بعد کے دور میں مروج نہیں رہا، جو متروکات میں داخل ہو چکا ہے۔ وہ قدما کو اس بنا پر مورد الزام ٹھہراتے ہیں کہ انہوں نے ایسی زبان کیوں لکھی جو اب مروج نہیں۔ آزاد کا پسندیدہ اسلوب، جیسا کہ آب حیات کے برتنے سے ظاہر ہے، وہ ہے جو "تکلف اور صنائع معنوی" سے پاک ہو۔ وہ میر سوز کی زبان کے بہت قائل ہیں۔ اس کی زبان کی مٹھاس، تکلف، معنوی صنعت اور بناؤ سنگھار سے پاک انشا پردازی کی تعریف کرنے کے بعد ان کے بارے میں کہتے ہیں "البتہ غزل میں دو تین شعر کے بعد ایک آدھ پرانا لفظ ضرور کھٹک جاتا ہے، خیر اس سے قطع نظر کرنی چاہیے۔ (آب حیات، ص ۱۶۳) ان سب امور کے بین السطور آزاد کا تصور یہ ہے کہ پرانے اور قدیم طرز کے متروک الفاظ سے بری شاعری پیدا ہوتی ہے۔ آب حیات کے صفحہ ۹۷ پر متروکات کی ایک فہرست دی گئی ہے اور ان پر اپنے ہم

عصروں کی بے بسی کا ذکر کر کے آزاد لکھتے ہیں کہ "آؤ ہم بھی آج کے کاروبار اور اس کے آئندہ حالات کو خیال کریں اور وہی انداز پر قدم ڈالیں۔ شائد ہمارے کلام کی عمر میں کچھ برس زیادہ ہو جائیں۔" (آب حیات، ص ۷۹) اگلے صفحات پر انھوں نے جو کچھ لکھا اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ انشا و شاعری میں اگر ملکی و معاصر مسائل زیر بحث آئیں اور تہذیب و شائستگی کو زعدہ کریں، بالفاظ دیگر اگر اس کی کوئی افادیت ہو، تب ہی زبان متروک ہونے سے بچ سکتی ہے۔ ورنہ متروکیت اس کا بھی مقدر بنے گی۔ آب حیات کا اگلا اہم اصول یہ ہے کہ زبان جب تک اپنے عالم طفولیت میں رہتی ہے، شیر و شکر کے پیالے لنڈھاتی ہے اور جوں جوں آگے بڑھتی ہے اس میں لکھے گئے ادب و شاعری اصلیت، سادگی، شیرینی، تاثیر اور جوش سے خالی ہو کر خاک میں مل جاتے ہیں، کیوں کہ اس میں تشبیہ و استعارے اور مبالغے کی رائی ہو پیچیدگی در آتی ہے اور شاعری مردہ ہونے لگتی ہے۔

"عہد بہ عہد ترقیوں" کی اس داستان کا اختتام پانچویں، یعنی انحطاطی دور پر ہوتا ہے، جس میں غالب اور ذوق بھی شامل ہیں۔ غالب تو خیر ویسے بھی آزاد کے نزدیک معنی آفرینی کے عاشق اور اردو کے سو دو سو اشعار سے زیادہ کے شاعر نہ تھے، (آب حیات، ص ۱۷) مگر کیا ستم ہے کہ اس دور کو لت میں ذوق جیسا صاحب کمال اور ملک الشعرائی کا سکہ چلوانے والا قادر الکلام اور نظم اردو کا خاتم بھی شامل ہے، جو مضامین کے ستارے آسمان سے اتارتا تھا، جنھیں قادر الکلامی کے دربار سے ملک سخن پر حکومت مل گئی تھی۔ (آب حیات، ص ۴۱۷) ایسے صاحب کمال کی موجودگی میں بھی اگر یہ دور انحطاط و خرابی کا دور تھا، تو پھر آزاد کو یا تو ذوق کی عظمت میں شک کرنا چاہیے تھا، یا اپنے ذوق شعر پر اور یا پھر شعر و ادب کے عروج و زوال کے بارے میں اپنے تصورات پر۔ بہر حال اردو شاعری کے زوال کے بارے میں اس رائے کو آزاد کی اپنی رائے ماننے میں کوئی تامل نہیں ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ آزاد کے انگریز آقاؤں کا بھی ہماری تہذیب اور ادب کے بارے میں یہی خیال تھا۔ ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب کے مشاعروں کے آغاز پر کرنل ہالرائیڈ کی تقریر کے یہ جملے ملاحظہ ہوں۔

> "یہ جلسہ اس لیے منعقد کیا گیا ہے کہ نظم اردو جو چند امور کے باعث تنزل اور بدحالی میں پڑی ہوئی ہے اسکی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں، اس واسطے جملہ رؤسا اور اہل علم لوگوں سے جو شعر و سخن اور تصانیف سے الفاتے ہیں (؟) درخواست کی جاتی ہے جہاں تک ہو سکے اس طرف توجہ کریں۔" (۳۶)

اس امر سے قطع نظر کہ آقا (اور وہ بھی ۱۸۷۵ء کا فاتح انگریز، جس کی فتوحات کے اثر سے ہم آج بھی نہیں نکل سکے) کی درخواست میں التجا کتنی ہوتی ہے اور حکم کتنا، اور پبلک انسٹرکشن ڈیپارٹمنٹ کے ایک ملازم کے لئے جو اپنے ذہن پر سوار ماضی کے کابوس سے ہر قیمت پر چھٹکارہ چاہتا تھا، آقا کی درخواست رحکم سے سرتابی کس حد تک ممکن تھی، اہم بات یہ ہے کہ آزاد کرنل ہالرائیڈ کے زیر اثر آنے کے بعد پہلے والے آزاد نہ رہے تھے۔ اور اس بات کے پوری طرح قائل ہو چکے تھے کہ ہندوستان کی پرانی عاشقانہ شاعری ختم ہو چکی ہے، یا اسے ختم ہو جانا چاہیے!!!

پانچوں ادوار ختم کر چکنے کے بعد خاتمہ کتاب میں آزاد نہایت دکھے دل کے ساتھ اعلان کرتے ہیں کہ: "ہندوستان پرانی ہوم یعنی عاشقانہ شاعری ہو چکی، اور اسکی ترقی کا چشمہ بند ہوا"۔ ان جلسوں کے صدر نشینوں سے خطاب کر کے کہتے ہیں کہ تمہاری تصنیفیں، تالیفیں، حکائتیں اور روائتیں جب تک موجود ہیں تم آپ موجود ہو اور تمہارے تحریری دستاروں کے پھول بھی موجود ہیں، ان تک بھی خزاں کا ہاتھ نہ پہنچے گا "مگر اے ہما اقبالی گرواد. تمہاری نیک بختی اچھے وقت تمہیں لائی، مگر افسوس کہ تمہاری شاعری نے بہت کم عمر پائی"۔ کیونکہ جیسا جوہر تم نے پایا اب نہ وہ جوہر باقی ہے اور نہ اسکے قدر دان۔ لہٰذا اب اس شاخ کو کوئی ہرا نہ رکھ سکے گا۔ "ہاں تمہاری لکیروں کے فقیر تمہارے ہی ہجر و وصل اور خط و خال کے مضمون لیں گے اور انہی لفظوں کو الٹیں پلٹیں گے اور تمہارے چبائے ہوئے نوالوں کو منہ میں پھراتے رہیں گے۔" (آب حیات، ۸۶-۴۸۵)

یہاں تک تو یوں لگتا ہے کہ آزاد واقعی اگلے صاحب کمالوں کے کمالات کے معترف ہیں اور ان کی گوہر تراشیوں کی داد دے رہے ہیں اور آخر میں انہیں سلامیاں بھی پیش کر رہے ہیں۔ مگر ان کا لہجہ اور خم وابرو کے اشارے کسی اور آرزو کی غمازی کر رہے ہیں۔ جن نقادوں کا یہ کہنا ہے کہ آزاد پرانی شاعری کے صحیح قدر دان ہونے کے ساتھ ساتھ اس شاعری کو نہ صرف مردہ محسوس کرتے تھے بلکہ اس کے مر جانے کی دلی خواہش بھی رکھتے تھے، وہ کچھ ایسے غلط بھی نہیں۔ شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں کہ آزاد کی حالت ایک ایسے امیر زادے وارث کی ہے جو اپنے باپ کی محبت بھی دل میں رکھتا ہے مگر اسکے مر جانے کا بھی بڑی بے صبری سے خواہاں ہے۔ (۳۷)

آزاد نہ صرف "چبائے ہوئے نوالے چبانے والے" ناخلف ورثا کے شاکی ہیں بلکہ ایسی میراث چھوڑنے والے اسلاف سے بھی زیادہ خوش نہیں۔ لہٰذا وہ اسے حسن و عشق کے چکر سے نکال کر اس سے کچھ "مفید کام" لینے کا منصوبہ اپنے ذہن میں رکھتے ہیں۔ کیونکہ چھوڑی

ہو گی ہڈیاں جوڑنے والوں سے تو یہ ممکن نہ تھا۔ خاتمہ کتاب کے آخری پیروں میں ان کے تیور کچھ یوں ہیں "اردو شاعری نے اگرچہ بہت شان دار محل تعمیر کیے مگر اسکی زیادہ تر عمارتوں میں حسن و عشق کا مسالہ لگا ہوا ہے، آئندہ نسلیں اس سے بہت کچھ حاصل کریں گی؛ مگر وہاں جو پتھر نقش گلکاری اور خوش نمائی کے لیئے لگائے گئے تھے انہیں ہم نکال کر" شکریہ کے ساتھ آنکھوں سے لگائیں گے" مگران سے "کسی ایسی محراب کو زینت دیں گے جو اپنی مضبوطی سے ملکی ایوان کو استحکام دے۔" اس شاعری میں لفظوں کی تراش خراش، پسندیدہ ترکیبیں استعارے اور تشبیہیں "اگرچہ عاشقانہ مضامین میں ہیں، پھر بھی ہم (انہیں) سلیقہ اور امتیاز سے کام میں لائیں گے تو علوم وفنون اور تاریخ وغیرہ عام مطالب میں ہمارے ادائے مقاصد اور اظہار بیان کے لیئے عمدہ معاون اور کار آمد ہوں گے۔" (آب حیات، ص ۴۸۷)

اس جائزے سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ آب حیات کے اس دور اساس تبدیلی رترقی یا انحطاط کے تصور میں آزاد گونا گوں مشکلات کا شکار رہے ہیں۔ ان سے پہلے بھی جن لوگوں نے اردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کر کے سمجھنا چاہا وہ بھی طرح طرح کی مشکلات میں پھنسے رہے ہیں۔ مثلاً کریم الدین، مولف طبقات الشعرائے ہند۔ (۱۸۴۷ء) آزاد نے بھی اسی کی پیروری کی ہے۔ (۴۸) آب حیات جس دور سے بحث کرتی ہے وہ ولی دکنی (۱۶۶۷ء۔ ۱۷۲۵/۱۷۲۰ء) سے میر انیس (۱۸۰۲ء۔ ۱۸۷۴ء) تک کا ہے۔ اتنے کم عرصے پر محیط مدت کو پانچ ادوار میں تقسیم کرنے سے متعدد مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں کہ ولی سے لے کر غالب اور میر انیس تک تقریباً ڈیڑھ سو سال کا عرصہ ہر لحاظ سے ایک ہی دور ہے۔ اس میں سیاسی، اقتصادی، معاشرتی اور ادبی لحاظ سے کوئی ایسی بڑی تبدیلی نہیں ہوئی کہ کوئی پرانا دور ختم ہوتا ہو' اور نیا دور شروع ہوتا دکھائی دے۔ ادب کی روایات، ادراک، طرز ادا، مضامین کی نوعیت اور اصناف ادب میں کوئی خاص فرق نہیں ہوا۔ ایک ہی ڈھرا شروع سے آخر تک بندھا نظر آتا ہے: " آزاد نے ڈیڑھ سو سال کو جو اپنے تمام صفات میں ایک تھے، دس دس، بیس بیس برس کا وقفہ دیکر خواہ مخواہ کاٹ کر پانچ ٹکڑے کر دیئے۔ معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے سنا ہو گا انگریزی ادب کی تاریخ ادوار قائم کر کے لکھی جاتی ہے۔ مگر انہیں یہ نہیں معلوم تھا کہ کیا کیا صفات جمع ہوں تو ایک دور بنتا ہے۔" (۴۹)

علاوہ ازیں اگر ہم بعض شاعروں کے عرصہ حیات کو دیکھیں تو ان کو کسی ایک ہی دور میں رکھنا قرین قیاس نہیں۔ مثلاً شاہ حاتم (۱۶۹۹۔ ۱۷۸۳ء) جنہیں دوسرے دور میں رکھا گیا ہے، تیسرے دور کے متعدد شاعروں سے زیادہ عرصہ تک زندہ رہے ہیں۔ جرأت (۱۷۴۸۔ ۱۸۱۰ء) اور میر حسن (۱۷۳۶۔ ۱۷۸۶ء) کا عرصہ حیات میر تقی میر (۱۷۰۲۔ ۱۸۱۰ء) جو کم وبیش ۸۸ برس زندہ رہے، سے کم ہے، انہیں چوتھے دور میں جگہ دی گئی ہے، جب کہ میر تیسرے دور میں شامل ہیں۔ اور پھر میر کے کلام کا عرصہ آب حیات کے پیش نظر عرصے ڈیڑھ سو سال کے نصف سے بھی زیادہ ہے۔ انہیں کسی ایک ہی دور میں کیسے رکھا جا سکتا ہے؟ اس سے بھی دلچسپ امر یہ ہے کہ آزاد نے بعض موقعوں پر شاگردوں کو پہلے دور میں اور استادوں کو دوسرے اور تیسرے دور میں جگہ دے رکھی ہے۔ (۵۰) یہاں یہ بات بھی دیکھنے کی ہے کہ ادوار کی اس تقسیم سے آزاد کا مقصود "اردو زبان کی عہد بہ عہد ترقی اور اصلاحوں کا حال" دکھانا تھا۔ مگر بالآخر ثابت یہ کیا کہ وہ زبان اور شاعری جو اپنے ابتدائی عرصے میں سادگی، واقعیت، تاثیر اور جوش وغیرہ میں بے مثال تھی آخر آخر تشبیہ واستعارہ، مبالغہ اور مجرد خیالات و فرضی لطافت سے آلودہ ہو کر شیر و شربت کے شیریں جاموں کے بجائے دواؤں کے پیالوں میں تبدیل ہو کر رہ گئی... تو یہ ہے زبان اردو کا آبِ حیات!!! ان تمام تضادات کے باوجود بقول احسن فاروقی: "مگر لطف یہ ہے کہ یہ ادوار اس قدر زیادہ مقبول ہوئے کہ جو بھی اردو شاعری کی تاریخ لکھتا ہے ان ہی کو اٹل مان کر لکھتا ہے"۔ (۵۱) یہ بالکل درست ہے۔ آزاد کے قائم کردہ اکثر اصول بعد کے نقادوں کے لئے حتمی معیارات کا درجہ حاصل کر گئے، نہ صرف اردو ادب کو ادوار میں تقسیم کر کے دیکھنے کے طریق کار کے حوالے سے بلکہ اس اعتبار سے بھی کہ آب حیات (مشاہیر شعرائے اردو کے سوانح حیات) میں آزاد نے جن اشخاص یا ادوار کو غیر اہم سمجھ کر یا کسی اور سبب سے چھوڑ دیا تھا، مثلاً ولی سے قبل گجرات اور دکن میں اردو زبان اور شاعری کی کارگزاری، پنجاب اور پورب کے لکھنے والوں، ہندو شعرا اور شاعرات وغیرہ کو اردو کے فہرست اسناد سے خارج کرنا؛ یا مثلاً ناسخ اور شاہ نصیر وغیرہ کو ایک ناپسندیدہ نام بنا دینا وغیرہ وغیرہ۔ بعد کے مصنفین نے ان باتوں کو جوں کا توں قبول کر لیا ہے۔ جس کی سب سے بڑی مثال حالی ہیں۔ (۵۲) آزاد کے قائم کیے ہوئے معیارات کی بعد میں مقبولیت میں اگر کوئی استثنا ہے (اور یہ بھی وقت کی طرفہ ستم ظریفی ہے) تو وہ ذوق کی شاعرانہ عظمت ہے۔ جسے اوج فلک پر پہنچانے کے لئے انہوں نے کوئی کسر نہ چھوڑی تھی۔

صفحات گزشتہ میں ہم نے آب حیات کی جن کمزوریوں کی طرف اشارہ کیا ہے اسکا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ یہ کوئی غیر اہم کتاب ہے۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ ایک عہد آفریں کتاب ہے' اور مابعد کی جدید تنقید پر اثرات کے حوالے سے اگر کوئی ایک کتاب اسکی حریف ہے

تو وہ صرف مقدمہ شعر و شاعری ہے جو ایک طرف خود آبِ حیات سے اثر پذیر ہے تو دوسری طرف انہی تصورات کو توانائی قوت اور فروغ دینے کا باعث بھی ہے۔ مگر آزاد اور آبِ حیات کی اصل انفرادیت کا مدار اسکے شعری تصورات اور تاریخی و تحقیقی ولسانی مباحث پر نہیں بلکہ ان کے اسلوب نثر پر ہے۔ اور اس میں بھی بقول ڈاکٹر صادق اس اسلوب کی اصل خصوصیت اسکی "صوری نوعیت" ہے۔ آزاد کے سامنے خیالات مجرد شکل میں نہیں بلکہ تصویر کا جامہ پہن کر آتے ہیں۔ اپنی اس انفرادیت کا احساس سب سے بڑھ کر خود آزاد کو تھا۔

"غرض خیالات مذکورہ بالا نے مجھ پر واجب کیا کہ جو حالات ان بزرگوں کے مجھے معلوم ہیں .. انہیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور ... اس طرح لکھوں کہ ان کی زندگی کی بولتی چالتی پھرتی چلتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں"۔

اور یہ تصویریں کچھ اس طرح کی ہیں:

"تعجب ہوا کہ ایک بچہ شاہجہانی بازار میں پھرتا ہے، شعرا اسے اٹھا لیں اور ملک سخن میں پال کر پرورش کریں، انجام کو یہاں تک نوبت پہنچے کہ وہی ملک کی تصنیف و تالیف پر قابض ہو جائے"۔ "سچ پوچھو تو انہی اوصاف سے سودا، سودا اور میر تقی میر صاحب ہیں۔ ورنہ جس کا جی چاہے یہی تخلص رکھ کے دیکھے۔ خالی سودا ہے تو جنون ہے اور نرا میر ہے تو گنجے کا ایک چاند"۔ (دیباچہ آب حیات)

آبِ حیات اور مقدمہ شعر و شاعری سے فروغ پانے والے ادبی تصورات کے سب سے بڑے ناقد محمد حسن عسکری نے اپنے ایک مضمون میں آزاد کی شخصیت کا نچوڑ کھینچ دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ آزاد الفاظ کی مدد سے ایک ذہنی کیفیت تخلیق کرتے ہیں۔ انہوں نے "آب حیات میں اردو شاعری کے ہر دور کے بیان سے پہلے تعارف کے طور پر" جو ٹکڑے لکھے ہیں، "جس قسم کا احترام ان کے دل میں اردو شاعروں کے لئے تھا اور اردو شاعری کی تاریخ میں انہیں جو ڈرامہ نظر آتا تھا، وہ ان تعارفی ٹکڑوں میں بخوبی آگیا ہے"۔ آزاد کی شخصیت کا حالی اور شبلی سے موازنہ کرتے ہوئے عسکری لکھتے ہیں کہ حالی اور شبلی کی شخصیت دو حصوں میں بٹی ہوئی ہے، ایک حصے کا اظہار نثر میں ہوتا ہے، دوسرے کا اشعار میں؛ جبکہ اسکے برعکس آزاد کی نثر میں ان کی پوری شخصیت کا اظہار موجود ہے، آزاد کو

"خیالات سے دلچسپی نہیں بلکہ انسانوں سے ہے .. ان کے لئے تو انسانی زندگی بذات خود اور برائے خود دلچسپی کی مستحق ہے .. آزاد کا تخیل اصل میں مورخ یا نقاد کا نہیں بلکہ افسانہ نگار کا تخیل تھا .. وہ ایک پورے معاشرے کی اندرونی زندگی کا نقشہ کھینچتے ہیں ... وہ محض واقعات کی فہرست نہیں بناتے بلکہ ان واقعات کے پیچھے جو اجتماعی روح کام کر رہی تھی اس کی تصویر کھینچتے ہیں۔ وہ ہماری معلومات میں اضافہ نہیں کرتے بلکہ ہمیں ایک نیا تجربہ دیتے ہیں"۔ (۵۳)

آزاد کے شعری نظریات سے قطع نظر، یہ ٹھوس انسانی تجربہ پیدا ہوا ہے ان کے اس اسلوب نثر سے جو بقول سلیم احمد تشبیہات و استعارات سے بھری پڑی ہے۔ (۵۴) انفرادی عمل اور خیال کا تعلق اجتماعی زندگی سے استعاروں اور محاوروں ہی سے جڑتا ہے اور آزاد ان کے بادشاہ تھے مگر نئے نظریات کے چکر میں انہیں یہ خیال نہ رہا کہ ان نظریات کچھ اور کہتے ہیں مگر ان کا فن کسی اور شے کا غماز ہے۔

☆

حالی کا مقدمہ شعر و شاعری، جس کے سرورق پر "جس رخ زمانہ پھرے اسی رخ پھر جاؤ" کا جملہ ان کے ذہنی رجحانات کی پوری عکاسی کر رہا تھا، پہلی مرتبہ ۱۸۹۳ء میں چھپا۔ لیکن وہ اس پر کام ۱۸۸۲ء سے کر رہے تھے۔ یاد رہے کہ آب حیات کا پہلا اڈیشن ۱۸۸۰ء میں آیا تھا اور ۱۸۸۱ء میں حالی نے اس پر ایک غیر مقتدی ریویو لکھا تھا، جس سے اندازہ ہوتا ہے حالی اس سے شدید متاثر ہوئے تھے۔ اس سے بھی پہلے ۱۸۷۹ء میں لاہور کی ادبی تحریک اور اس سے زیادہ سر سید کی اصلاحی کاوشوں کے زیر اثر وہ مسدس مد و جزر اسلام لکھ کر نہ صرف مذہبی و معاشرتی بلکہ شاعری کی اصلاح کا بیڑا بھی اٹھا چکے تھے، مگر اس کام کو منظم طور پر کرنے کی تحریک انہیں یقیناً آب حیات سے ہوئی تھی۔ ڈاکٹر وحید قریشی اس منصوبے کے ابتدائی خدوخال واضح کرنے والے حالی کے ایک خط، نوشتہ جنوری ۱۸۸۲ء، کا اقتباس دیکر لکھتے ہیں: "یہ لمبا چوڑا مضمون چار سال کے بعد حیات سعدی (۱۸۸۶ء) کے نصف آخر میں دکھائی دیتا ہے اور پھر ۱۸۹۳ء میں مقدمہ شعر و شاعری کے نام سے مکمل شکل اختیار کرتا ہے۔ (۵۵)

بہت سی ضمنی باتوں کو چھوڑ کر مقدمے کے بارے میں بنیادی بات یہ ہے کہ اس میں حالی، وقت کے ساتھ شاعری کو تبدیل کرنا اور اسے معاشرے کی اصلاح کا کام لینا چاہتے ہیں۔ وہ آزاد کی اس رائے سے پوری طرح متفق ہیں کہ شاعری کا آغاز سادگی سے ہوتا ہے، پھر

اس میں مصنوعی پن آتا ہے اور آخر میں یہ زوال پذیر یا مردہ ہو جاتی ہے۔ زوال سے بچنے کے لئے معاشرے کے ساتھ اس کا تبدیل ہونا ضروری ہے۔ وہ اس طرح ممکن ہے کہ یہ معاشرے کے لئے "مفید" بنی رہے۔ اس بنیادی مسئلے کے تانے بانے مقدمے میں اس طرح بنے گئے ہیں کہ اس میں تصورات کے ایک مخصوص پیٹرن کو بار بار دہرایا گیا ہے۔ لارل اسٹیل (Laurel Steele) کے بقول حالی کا مقدمہ معنوی طور پر تین حصوں میں منقسم ہے۔(۵۶) یاد رہے کہ حالی نے مقدمے کی اس طرح کوئی تقسیم نہیں کی۔ انہوں نے صرف ذیلی عنوانات قائم کیے ہیں جن کی تعداد ۸۲ ہے۔ اور چند سطروں سے لے کر متعدد صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ اس حساب سے پہلے حصے کا آغاز "تمہید" (مقدمہ، ص ۹۸) سے، دوسرے کا "شعر میں کیا کیا خوبیاں ہونی چاہئیں" (مقدمہ، ص ۱۵۰) اور تیسرے کا "شاعری کے لئے استعداد ضروری ہے" (مقدمہ، ص ۱۸۰) کے ذیلی عنوان سے ہوتا ہے۔ پہلے حصے میں منجملہ اور باتوں کے اعلیٰ شاعری کو غیر شاعری سے تمیز کرنے والی تین شرائط/خصوصیات کا بیان ہے۔ ۱- تخیل، اس کی تعریف اور مثالیں۔(مقدمہ، ص ۳۷۔۱۳۳)؛ ۲- مطالعہ و مشاہدہ کائنات، جو ایک طرف تخیل کو وسعت دے اور دوسری طرف اسے اصلیت سے نہ ہٹنے دے۔(مقدمہ، ص ۴۰۔۱۳۷) اور ۳- تفحص و انتخاب الفاظ، جس کے ذیل میں لفظ و معنی اور ان کی باہمی فوقیت و ترجیح بحوالہ ابن خلدون؛ اور اساتذہ کے کلام سے محتاط شغف کے معاملات بحوالہ ابن رشیق۔ (مقدمہ، ص ۳۹۔۱۴۰)

دوسرے حصے میں شعر کی خوبیوں کے ذیل بحوالہ ملٹن حالی کی بیان کردہ تین معروف عالم خاصیتیں "سادگی"، "جوش" اور "اصلیت" ہیں۔ "شعر کی خوبی یہ ہے کہ سادہ ہو، جوش سے بھرا ہوا ہو اور اصلیت پر مبنی ہو"۔(مقدمہ، ص ۱۵۰)۔ بغور دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ دوسرے حصے میں مذکور "سادگی"، "جوش" اور "اصلیت" کا یہ سہ نکاتی فارمولہ پہلے حصے کی اعلیٰ شاعری کی سہ نکاتی شرائط "تخیل"، "مطالعہ کائنات" اور "تفحص الفاظ" سے بہت قریب ہے۔ یعنی پہلے حصے میں مذکور خصوصیات تخیل، مطالعہ کائنات اور تفحص الفاظ کو بالترتیب دوسرے حصے میں مذکور خوبیوں جوش، اصلیت اور سادگی ادا کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ پہلے حصے میں یہ باتیں اگرچہ شاعر کے خصائص کے طور پر بتائی گئی ہیں کہ اس میں تخیل، جو مشہودات میں تصرف کر کے انہیں نئی شکل میں ترتیب دیتا ہے، اعلیٰ درجے کا ہونا چاہیے (مقدمہ، ص ۱۳۳) اسے مشاہدہ کائنات اور مطالعہ فطرت انسانی سے تخیل کو نشوونما دے کر اصلیت کے قریب رکھنا چاہیے (مقدمہ، ص ۳۹۔۱۳۸) اور تفحص الفاظ کے ذریعے اپنے خیالات کو اس طرح ترتیب دینا چاہیے کہ "شعر سے معنی مقصود کے سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے پھر جائے"۔(مقدمہ، ص ۱۴۰) جبکہ حالی کے نزدیک شاعری کی خوبیاں بھی یہی ہیں۔ دوسرے حصے میں جب وہ یہ کہتے ہیں کہ ۱۔ "شعر سادہ ہو" — یعنی "خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو، مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو تحاور اور روزمرہ کی بول چال کے قریب ہوں" — (مقدمہ، ص ۱۵۳) ۲۔ "جوش سے بھرا ہوا ہو" — یعنی یہی نہیں کہ شاعر نے جوش کے عالم میں شعر کہا ہو بلکہ مخاطب کے اندر بھی جوش پیدا کرنے والا ہو — (مقدمہ، ص ۱۵۱) جو قوت تخیل ہی سے ممکن ہے۔ اور ۳۔ "اصلیت پر مبنی ہو" — یعنی خیال کی بنیاد ایسی چیز پر ہو جو در حقیقت کچھ وجود رکھتی ہو، (مقدمہ، ص ۱۵۱) تو وہ اچھی شاعری ہی کے خصائص بیان کر رہے ہیں۔

تیسرے حصے میں اردو شاعری کی ترقی کے نسخے تجویز کیے گئے ہیں، جس کا احساس دوسرے حصے کے آخر میں دلایا گیا تھا۔ یہ بھی سابقہ دو حصوں کے پیٹرن پر ہی ہے۔ ۱- شاعری کے کوچے میں قدم وہ رکھے جس میں شاعری کا ملکہ اور طبعی استعداد ہو۔ یہ تجویز پہلے حصے میں مذکور شعری خصوصیت "تخیل" اور دوسرے حصے میں مذکور جذبات کو حرکت میں لانے والے "جوش" کے ہم معنی ہوئی۔ ۲- اگلی تجویز ہے "جھوٹ و مبالغہ سے پرہیز" (مقدمہ، ص ۱۸۲) جس کا دوسرا عنوان "نیچر کا مطالعہ" ہے۔ جس کا مطلب ہے زمانے کے تقاضے کے مطابق جھوٹ، مبالغہ، بہتان، افترا، خوشامد، ادعائے بے معنی، تعلی بے جا، الزام لایعنی، شکوہ بے محل جیسے صدق و راستی کے منافی امور سے پرہیز کرنا چاہیے۔(مقدمہ، ص ۱۸۲) یہ مشورہ پہلے حصے کے 'مشاہدہ کائنات' اور دوسرے حصے کے 'اصلیت' کے تصور کا عکس ہے۔ ۳- تیسرا نسخہ "درستی زبان" ہے، جس کے لئے اساتذہ کا کلام دیکھنا چاہیے، مگر اس کے دائرے کو دوسری زبان کے الفاظ کے ذریعے وسیع کرنا چاہیے تاکہ یہ نیچرل شاعری کے قابل ہو سکے۔(مقدمہ، ص ۲۰۲۔۱۹۳) اس اصلاح کا تعلق ایک اعتبار سے "تفحص الفاظ" اور "سادگی" کے ساتھ ہے تو دوسرے اعتبار سے "مشاہدہ فطرت و نفس انسانی" اور "اصلیت" کے ساتھ۔ تیسرے جز کا یہی وہ مقام ہے جہاں حالی پہلے حصے کی تین شرائط — تخیل، مطالعہ فطرت اور تفحص الفاظ — اور دوسرے حصے کی تین خصوصیات — سادگی، جوش، اصلیت — سے حاصل ہونے والا "نیچرل شاعری" کا تصور پیش کرتے ہیں۔(مقدمہ، ص ۱۸۲)

مقدمہ کی مجموعی ساخت کو دیکھا جائے تو ان تینوں حصوں میں مذکورہ تصورات کے تینوں گروہ (مشاہدہ کائنات = اصلیت: تخیل = جوش اور انتخاب الفاظ = سادگی) ایک دوسرے کی تکرار اور صدائے بازگشت ہیں۔ ۴- نیچرل و ان نیچرل شاعری کی تعریف اور قدما و متاخرین سے اسکی مثالیں درج کرنے، (مقدمہ، ص ۹۳-۱۸۴) زبان کے درست استعمال اور دلی و لکھنو کے علاوہ دیگر زبانوں کے الفاظ سے اس میں وسعت پیدا کرنے کی ضرورت (مقدمہ، ص ۲۰۲-۱۹۴) کے بعد چوتھا مشورہ "فکر سخن کے موقع" کا ہے کہ شاعر کو اس طرف صرف تب مائل ہونا چاہیے جب اس کے اندر جوش و ولولہ ہو۔ کسی مضمون کی چینک دل میں ہو۔ کسی فرمائش، وہ باؤ، تحریص کے سبب یا اقتضائے طبیعت کے بغیر شعر نہیں کہنا چاہیے۔ (مقدمہ، ص ۲۰۶-۲۰۳) ۵- پانچویں تجویز کے طور پر حالی غزل، قصیدہ اور مثنوی کے موضوعات اور ان کی خرابیوں کا بیان کر کے ان کی اصلاح کی طرف توجہ کرتے ہیں۔ یہ تیسرے حصے کا طویل ترین جز ہے جس میں وہ ان اصناف شاعری پر پہلے دو حصوں میں مذکورہ تصورات کا اطلاق کر کے ان کے حسن و قبح کا جائزہ لیتے ہیں اور کہتے ہیں "اردو شاعری کی موجودہ حالت بلاشبہ اصلاح یا ترمیم کی محتاج ہے۔" (مقدمہ، ص، ۲۰۴)

جیسا کہ مذکور ہوا حالی شاعری کے آغاز، عروج اور زوال کے بارے میں آزاد کے خیال کے پوری طرح ہمنوا ہیں۔ فرق صرف اس امر میں ہے کہ آزاد نے جہاں صرف ڈیڑھ سو سال کے عرصے پر محیط پانچ ادوار کو اپنا موضوع بنا کر اردو شاعری کے آغاز و انصرام ترقی و انحطاط کا تاریخی سفر بیان کیا ہے، وہاں حالی نے مسلمانوں کی شاعری کے عروج و زوال کے زمانی سفر کا آغاز عربی شاعری سے کیا ہے۔ حالی اپنی بات کا آغاز شاعری کی بالذات قدر کے بجائے اسکی معاشرتی جواز جوئی سے کرتے ہیں کسان عالم کی پرورش کرتا ہے، معمار کی کوشش سے لوگوں کو سر چھپانے کی جگہ ملتی ہے، دونوں عزت کے مستحق ہیں۔ لیکن کسی سنسان ٹیکرے پر تن تنہا بیٹھا ایک بانسری بجانے والا محض اپنا دل بہلاتا ہے۔ وہ شاید کسی اور کو بھی اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہو مگر اس کی ذات سے بنی نوع انسان کو فائدے کی چنداں امید نہیں۔ لیکن اس کا دلچسپ مشغلہ بھی ضروری ہے۔ (مقدمہ، ص ۹۸) اس "بے فائدہ مشغلے" کی، جس میں شعر بھی شامل ہے، ضرورت کا جواز حالی بھانڈوں اور نقالوں کے سوانگ سے قوموں کو پہنچنے والے اخلاقی و تمدنی فائدے اور پولیٹیکل معاملات میں شعر کو بطور آلہ ترغیب و تحریص استعمال کر کے حاصل ہونے والی فتوحات سے نکالتے ہیں۔ (مقدمہ، ص ۱۰۰-۱۰۴) یعنی شعر میں بھاپ کی سی تاثیر ہے جسے اگر کام میں لایا جائے تو یہ بزدلوں کو جری، دوں ہمتوں کو جفاکش اور شکست خوردوں کو فاتحین عالم بنا سکتی ہے۔ ایشیائی شاعری میں اگرچہ ایسی مثالیں شاید مشکل سے مل سکیں، "لیکن ایسے واقعات بکثرت بیان کیے جا سکتے ہیں جن سے شعر کی تاثیر اور اس کے جادو کا ثبوت ملتا ہے۔" (مقدمہ، ص، ۱۰۵) شعر میں یہ "تاثیر اور جادو" کن عناصر کی بنا پر ہوتا ہے اور اگر شعر میں وہ عناصر نہ ہوں تو اس کی کیا اہمیت رہ جاتی ہے، عربی و فارسی و اردو شاعری یہ عناصر کس حد تک تھے، کب اور کن اسباب کی بنا پر ختم ہوئے اور اب اگر شاعری کو زندہ رہنا ہے تو یہ عناصر اس میں دوبارہ کیسے پیدا کر کے اسے اخلاق و معاشرے کے لئے مفید بنایا جا سکتا ہے۔ یہ ہیں وہ سوالات جن سے مقدمے کا باقی سارا حصہ بحث کرتا ہے۔

شعر کی "تاثیر" اور "جادو"، یعنی شعر کی افادیت جو حالی کے نزدیک اسکی بالذات خوبی سے نہیں بلکہ بالغیر قدر --- معاشرہ، قوم، اخلاق --- سے متعین ہوتی ہے، کے ڈانڈے بھی حالی کے دیگر بہت سے اصولوں کی طرح آزاد ہی سے جا ملتے ہیں۔ گو وہاں یہ بہت ہلکے سروں میں ہیں۔ حالی یورپ کے ایک مورخ کے حوالے سے بتاتے ہیں عربوں اور مسلمانوں میں شاعروں کی تعداد تمام جہان کی قوموں سے زیادہ ہے۔ (مقدمہ، ص ۱۱۵) اس کثرت کے اسباب (یہیں سے قدیم کے بارے میں حالی کی ناپسندیدگی شروع ہو جاتی ہے، جس کے اسباب آگے تفصیل سے آ رہے ہیں) دو ہیں ایک مدح و ستائش پر ممدوح کی طرف سے صلہ و انعام کی لالچ اور دوسرے سامعین کی طرف سے جا و بے جا تحسین و آفرین کی خواہش۔ "صدر اسلام کی شاعری میں ... تمام سچے جوش اور ولولے موجود تھے ... بارہا بیبیاں شوہروں کے اور شوہر بیویوں کے فراق میں درد انگیز شعر انشا کرتے تھے۔ چراگاہوں، چشموں اور وادیوں کی، گذشتہ صحبتوں اور جھگڑوں کی ہو بہو تصویر کھینچتے تھے۔" (مقدمہ، ص ۱۱۹) اس لئے عربوں کی شاعری میں بے انتہا جوش پایا جاتا تھا کیونکہ اس کا "مدار واقعات اور دل کے سچے حالات و واردات پر تھا۔" (مقدمہ، ص ۱۲۱)

لیکن رفتہ رفتہ درباروں سے تعلق کی وجہ سے نیچرل جذبات کا خاتمہ ہو گیا۔ اب شعرا کے پاس صرف دو میدان رہ گئے تھے مدحیہ مضامین، جن سے ممدوحین کو خوش کیا جائے اور عشقیہ مضامین جن سے جذبات کو اشتعال ملتا تھا۔ پھر ایک مدت کے بعد ان دونوں مضامین میں بھی جب "چچوڑی ہوئی ہڈیوں" کی طرح کچھ مزہ باقی نہ رہ گیا (مقدمہ، ص ۱۲۰) تو تشبیہ و استعارے اور جھوٹ و مبالغہ پر تکیہ ہو گیا۔ قدما کا وہ طریقہ کہ جذبات دل میں ہوں انہیں سچے جوش کے ساتھ مگر سادگی اور تصنع کے بغیر بیان کیا جائے، خلافت عباسیہ کے زمانے میں کم

ہونا شروع ہو گیا اور آخرکار شعر کے تمام اصناف میں تقلید پھیل گئی۔ شاعری خود شاعر کے جذبات کا عکس بننے کی بجائے قدما کی طرز و روش اور خیالات کا آئینہ بن گئی۔ جب سے ہماری شاعری میں جھوٹ اور مبالغہ داخل ہوا اسی وقت سے اس کا تنزل شروع ہوا ہے۔" جبکہ صدر اول کے شعرا جھوٹ سے نہایت نفرت کرتے تھے اور اس کو معیوب شاعری میں سے سمجھتے تھے۔" (مقدمہ، ص ۱۸۳-۱۸۲) حالی فارسی شاعری میں بھی زوال کا یہی سلسلہ دیکھتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ وہاں جن لوگوں نے شروع میں غزل لکھی ہو گی انہوں نے عشق و محبت کے جذبات سادہ و نیچرل انداز میں بیان کیے ہوں گے۔ بعد کے لوگوں نے انہی باتوں کو مجاز اور استعارے کے رنگ میں بیان کیا۔ مگر متاخرین کو ان استعاروں سے بہتر اور کوئی استعارہ ہاتھ نہ آیا تو وہ ان کے مجازی معنی کے بجائے ان سے حقیقی شمشیر و سناں مراد لینے لگے اور جو خواص ایک اصلی تلوار میں ہو سکتے تھے، انہیں محبوب کے غمزوں اور نظروں میں ثابت کرنے لگے۔ اس طرح کی بہت سی مثالیں نقل کرنے کے بعد وہ لکھتے ہیں "متاخرین نے ہر مضمون کو جو قدما نیچرل طور پر باندھ گئے تھے۔ نیچر کی سرحد سے ایک دوسرے عالم میں پہنچا دیا"۔ (مقدمہ، ص ۱۹۱) شاعری کے آغاز و انجام کے بارے میں سابقہ سطور میں آمدہ آزاد کے بیانات پیش نظر رہیں تو نظر آتا ہے کہ حالی کے نزدیک بھی شاعری کا آغاز سادگی سے ہوتا ہے اور تصنع و بناوٹ پر ختم ہوتا ہے۔ (۵۷)

تاہم حالی ایک آدھ جگہ اس قاعدے کلیے میں استثنا کی گنجائش بھی نکال لیتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ اس سے "ہمارا یہ مطلب نہیں ہے کہ متاخرین قدما کے کلام سے کوئی بات اخذ نہ کریں اور جو مضمون وہ باندھ گئے ہیں اب اس کو کسی پہلو سے نہ باندھیں" کیونکہ اس کے بغیر کام چل ہی نہیں سکتا۔ کعب ابن زہیر کے ایک شعر، جس کا ترجمہ یہ ہے: "ہم جو کچھ کہتے ہیں یا تو اوروں کے کلام سے مستعار لے کر کہتے ہیں یا اپنے ہی کلام کو بار بار دہراتے ہیں" (مقدمہ، ص ۲۲۵) کے حوالے سے کہتے ہیں کہ قدما کی خوشہ چینی کیے بنا چارہ نہیں۔ یہاں انہوں نے عربی کی دو مشہور متناقض مثلوں، "کم ترک الاول للآخر" (اگلے بہت کچھ پچھلوں کیلئے چھوڑ گئے ہیں) اور "ما ترک الاول للآخر شیا" (اگلوں نے پچھلوں کیلئے کچھ نہیں چھوڑا) میں کمال تطبیق دی ہے "اگلے بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تاکہ پچھلے ان کو پورا کریں۔ لیکن انہوں نے پچھلوں کے لئے کوئی ایسی چیز نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔" (مقدمہ، ص ۲۲۵) اس کے بعد وہ قدما اور متاخرین سے کچھ مثالیں لاتے ہیں جس میں ان کے نزدیک متاخرین نے قدما کے مضمون پر اضافہ کر دیا ہے۔ کہتے ہیں کہ کسی شعر میں "ایسا لطیف اضافہ یا تبدیلی"، جس سے پہلے شعر کی خوبی یا متانت یا وضاحت زیادہ ہو جائے درحقیقت اس مضمون کو پہلے شعر سے چھین لینا ہے۔ (مقدمہ، ص ۲۲۶)

غور سے دیکھا جائے تو یہ وہی بحث ہے جسے ہم پچھلے باب میں "مضمون آفرینی" کے ذیل میں نقل کر آئے ہیں۔ اور یہ کہ حالی مضمون آفرینی کے تصور سے بیگانہ نہ تھے۔ لیکن تعجب ہے کہ ان امور کا ایسا ذوق رکھنے کے باوجود مضمون کے اخذ و استفادہ۔۔۔ مضمون سے مضمون نکالنے۔۔۔ کے عمل کو چبائے ہوئے نوالے چبانے اور چچوڑی ہوئی ہڈیاں چوسنے سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان استثنائی صورتوں کے باوجود بحیثیت مجموعی حالی پوری طرح آزاد کے اس خیال کے ہمنوا ہیں کہ "زبان جب تک عالم طفولیت میں رہتی ہے، تبھی تک شیر و شربت کے پیالے لنڈھاتی ہے... پھر سادگی اور شیریں ادائی تو خاک میں مل جاتی ہے..."۔ (۵۸) اس کلیے سے آزاد نے عملاً صرف ذوق کو مستثنیٰ رکھا ہے اور حالی نے قدرے غالب اور اس سے بھی زیادہ میر انیس کے لئے گنجائش نکالی ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے واضح کر چکے ہیں آب حیات کا پانچواں دور جو انحطاط و خرابی کا دور تھا، اس تمام تر خرابی کے باوجود جس طرح آزاد نے ذوق کو اس کلیے سے مستثنیٰ کر کے ملک سخن پر حکمران بنا دیا تھا۔ اس طرح مقدمہ میں شاعری پر اپنے مبسوط خیالات پیش کرنے کے بعد حالی یادگار غالب (۱۸۹۷ء؟) میں غالب کو بہت بڑا شاعر ثابت کر رہے تھے۔ (۵۹) حقیقت یہ ہے کہ سادگی اصلیت اور جوش کے تانے بانے سے بنی قبا غالب کی پیچیدہ اور استعارہ در استعارہ والی شاعری کے جسم پر کبھی صحیح نہیں بیٹھ سکتی تھی۔ (۶۰) اس لئے انہیں اپنی نیچرل شاعری کا کامل ترین نمونہ صرف میر انیس ہی میں نظر آیا تھا۔

آزاد اور حالی کی نظر میں شاعری کی تاریخ ادوار کا ایک سلسلہ ہے جس میں شاعری نیچرل انداز میں شروع ہوتی ہے، وقت کے ساتھ ساتھ اسکا "نیچرل پن" داغ دار ہوتا جاتا ہے اور پھر زوال یا موت اسکا مقدر ہوتا ہے۔ لیکن حالی کے نزدیک شاعری کا مقدر کچھ زیادہ ہی برا ہے۔ کیونکہ اکثر محققوں کے نزدیک

> "سویلزیشن کا اثر شعر پر برا ہوتا ہے"۔ "زندگی کی سرگزشت... اگر ایک نیم شائستہ سوسائٹی میں... بیان کی جائے تو اس سے کہیں خوف اور کہیں تعجب اور کہیں جوش خود بخود پیدا ہو جاتا ہے اور انہیں چیزوں پر شاعری کی بنیاد ہے۔ لیکن جب شائستگی زیادہ پھیلتی ہے تو یہ چشمے بند ہو جاتے ہیں۔" (مقدمہ، ص ۱۰۸)

یہاں یوں لگتا ہے کہ جیسے حالی کے نزدیک شاعری اور توہمات ایک ہی قبیل کی شے ہیں۔ دونوں ہی جہالت اور تاریکی میں فروغ

پاتے ہیں۔ اس رائے کو "کسی قدر صحیح" مانتے ہوئے وہ اس کا برعکس بھی درست سمجھتے ہیں۔ کیونکہ کچھ اور لوگوں کی رائے ہے کہ سائنس اور مکینکس کی ترقی سے "نئی نئی تشبیہات اور تمثیلات" کا ذخیرہ مہیا ہو گیا ہے۔ زبانیں پہلے کی نسبت زیادہ لچک دار اور مقاصد کے بیان کے زیادہ لائق ہو گئی ہیں۔ اس لئے جب عشق، جوش اور دیگر جذبات موجود ہیں تخیل کی طاقت کم نہیں ہو سکتی۔ مگر اس کے باوجود شاعری کے مستقبل سے حالی کی مایوسی چھپائے نہیں چھپتی۔ ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں کہ شاعری شائستگی کے زمانے میں ترقی پاتی ہے یا ناشائستگی کے زمانے میں اس پر حالی نے بحث کی ہے۔ مگر "مشکل یہ تھی کہ ہر دو آراء مغرب سے آئی تھیں، جنکی پیروی کی انہوں نے قسم کھا رکھی تھی۔ مرحلہ نازک تھا مگر فیصلہ طلب۔ اس لئے انہوں نے دونوں کو خوش کرنے کے خیال سے۔ درمیان کی راہ نکالی کہ پہلی بات بھی کسی قدر درست ہے اور دوسری بھی" (مقدمہ، ص ۲۷) مگر دوسری رائے کو بھی درست کہنے کے باوجود ان کا میلان پہلی رائے ہی کی طرف زیادہ ہے کہ علم و ہنر کے زمانے میں شاعری کا چلنا مشکل ہے۔ اردو شاعری کی ترقی کا منصوبہ دیتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ جن ذریعوں سے ایشیاء کی شاعری ترقی پاتی تھی "وہ اردو کی شاعری کے لئے فی زمانہ مفقود ہیں" اور آئندہ ان کے مہیا ہونے کا امکان بھی نہیں، لہٰذا "اردو شاعری کی ترقی کا خیال پکانا گویا زمانہ ساز گار سے مقابلہ کرنا ہے"، خصوصاً ایسے میں جبکہ "اردو شاعری سے نہایت اعلیٰ اور اشرف زبانوں کی شاعری بھی معرض زوال میں ہو، سائنس اس کی جڑیں کاٹ رہا ہو اور سویلیزیشن اس کا طلسم توڑ رہی ہو"۔ اسی لئے ترقی و اصلاح کے اس منصوبے کے باوجود انہیں شاعری کے نیم مردہ جسم میں جان پڑ جانے کا کوئی یقین نہیں۔ بس 'مذبوح اور مدقوق کے دم واپسیں' کی امید کا معاملہ ہے۔ "جو کچھ ہم لکھنا چاہتے ہیں اس سے یہ جتانا مقصود نہیں ہے کہ کچھ ہو گا بلکہ یہ ظاہر کرنا ہے کہ کاش ایسا ہوتا"۔ (مقدمہ، ص ۱۲۹)

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

اردو شاعری کے مستقبل سے مایوسی کی یہ لہر، گو آب حیات کے آخر میں بھی نظر آتی ہے، مگر اتنی شدید نہیں۔ حالی تو اردو زبان کی تعمیر میں ہی خرابی کی صورت مضمر پاتے ہیں۔ آب حیات پر اپنے تبصرے (۱۸۸۱ء) میں انہوں نے لکھا تھا: "معلوم ہوتا ہے اردو شاعری کی رفتار سرے ہی سے ایسی بے اصولی تھی کہ وہ جس قدر آگے بڑھتی تھی اسی قدر منزل مقصود سے دور ہوتی جاتی تھی۔ اردو شاعری کا آغاز اور سلطنت مغلیہ کا زوال ایک ہی وقت میں ہوتا ہے" کہ اس کا بیج ایک بنجر زمین میں بویا گیا تھا۔ "شاعری کی اصل ترقی کا مدار ملک کی عام شائستگی اور تعلیم پر ہے۔ کیونکہ شعرا کو جس قدر شائستہ اور نکتہ فہم مخاطب میسر آتے ہیں اسی قدر ان کے خیالات بھی شائستہ اور معقول ہوتے جاتے ہیں"۔ اسی وجہ سے زمانے کو "گریٹ ریفارمر" کہا گیا ہے۔ "دوسری چیز جو شاعری کو شگفتہ اور بارور کرتی ہے وہ قومی سلطنت ہے۔ جس ملک میں یہ دونوں صورتیں نہیں ہوتیں تو شاعری کی اصل ترقی ناممکن ہے گو شخصی سلطنت سے بھی اس کو بہت کچھ مدد پہنچتی ہے... چنانچہ اکبری دور کی شاعری اس کی مصداق ہے۔ مگر افسوس کہ اردو شاعری نے اس وقت جنم لیا جبکہ اس کا کوئی مربی اور سرپرست نظر نہ آتا تھا"۔ (۶۱) ان خیالات اور 'سویلیزیشن کا اثر شاعری پر برا ہوتا ہے' والے اقتباس میں جو تضاد ہے، یا مقدمے کے عمومی تضادات، جن کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے، (۶۲) سے صرف نظر کرتے ہوئے ہم یہاں صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اس پس منظر میں حالی کا یہ کہنا "زمانہ با آواز بلند کہہ رہا ہے کہ یا عمارت کی ترمیم ہو گی یا عمارت خود نہ ہو گی"، اردو شاعری کے مستقبل کے سے ان کی کلی مایوسی کے اعلان کے سوا اور کچھ نہیں۔ (مقدمہ، ص ۲۰۸)

حالی کا اصلاحی منصوبہ دو گونہ ہے۔ ایک بااعتبار مقصدیت اور دوسرا بااعتبار فن۔ مقصدیت کے اعتبار سے شاعری کو معاشرے اور اخلاق کی اصلاح کیلئے مفید بنانا، اور فنی اعتبار سے اسے دور از کار خیالی موضوعات سے ہٹا کر نیچر کے قریب لانا! مقدمے میں شاعری کے ان دونوں پہلوؤں پر بتکرار بحث ہے جو کسی ایک جگہ پر نہیں بلکہ جگہ جگہ پھیلی ہوئی ہے۔ اور آب حیات پر حالی کے تبصرے سے ظاہر ہے کہ وہ بھی آزاد کی طرح اردو شاعری کی "بے اصولی رفتار" کو ہندوستان کے سیاسی و سماجی احوال سے وابستہ سمجھتے ہیں۔ شاعری کی تمام تر تعریف کے باوجود حالی کا اصل خیال یہ ہے کہ چونکہ یہ ناشائستگی کے زمانے میں ترقی پاتی ہے لہٰذا اس کی حیثیت کچھ سیمائی جلووں اور طلسمات و توہمات جیسی ہے۔ مگر یہ چیزیں قدرے بے حقیقت ہونے کے باوجود انسان پر اثر انداز ضرور ہوتی ہیں۔ شاعری اور اخلاق کی نسبت ان کا کہنا ہے کہ چونکہ شعر سے انسانی جذبات کو اشتعال لگ ہوتی ہے، اس لئے انسان کی روحانی اور پاک خوشیوں اور اخلاق کے ساتھ بھی اس کا گہرا تعلق ہے۔ چونکہ اخلاق اور معاشرے کا تعلق لابدی ہے، لہٰذا شعر کا معاشرے کے ساتھ بھی تعلق ضرور ہوا۔ اس لئے شعر قومی اخلاق کو بگاڑنے اور برباد کرنے کا آلۂ کار بھی بن جاتا ہے۔ سوسائٹی کی حالت دیکھ کر بعض اوقات شاعر بھی قصداً نہیں بلکہ بے ارادہ بدلتا چلا جاتا ہے۔ اس کے اسباب خوشامد پسندی، داد طلبی اور صلے کی چاٹ ہیں۔ (مقدمہ، ص ۱۲) خود مختار بادشاہوں کے زمانے میں شاعر اول اول مدح و ستائش کرتا ہے اور گر اس

بار ملے پڑتا ہے۔اس سے ناشاعروں کو بھی اس کی تقلید کی شہ ملتی ہے۔ "اس طرح رفتہ رفتہ شعر کی صورت گویا مسخ ہو جاتی ہے"۔(مقدمہ، ص ۱۱۳)

جب جھوٹی شاعری کا رواج عام ہو جائے، جھوٹ مبالغہ اور بے سروپا باتوں سے لوگ خوش ہونے لگیں تو شاعر کو داد ملتی ہے۔اس وجہ سے وہ مبالغے میں اور غلو کرتا ہے۔وزن اور قافیے کے دلکش پیرائے میں بے سروپا باتیں سنتے سنتے سوسائٹی کے مذاق میں زہر گھلتا ہے۔یہ جھوٹ انسانی طبیعتوں کو تاریخ، جغرافیہ، ریاضی اور سائنس سے بے گانہ کر دیتے ہیں۔" جب جھوٹ کے ساتھ ہزل و ظرافت بھی شاعری ...میں داخل ہو جاتی ہے تو قومی اخلاق کو بالکل گھن لگ جاتا ہے"۔اس بگڑی شاعری کا نقصان خود اس کی زبان اور لٹریچر کو بھی پہنچتا ہے۔جب جھوٹ، مبالغہ اور ہوا و ہوس کا پیغام شعرا کا عام شعار بن جاتا ہے تو اس کے اثر سے شعرا و فصحا کی تحریر و تقریر، بول چال، روزمرہ اور محاورہ تک آلودہ ہو جاتے ہیں۔" اس طرح مبالغہ لٹریچر اور زبان کی رگ و پے میں سرایت کر جاتا ہے۔شعرا کی ہزل گوئی سے زبان میں کثرت سے نامہذب اور فحش الفاظ داخل ہو جاتے ہیں"۔پھر آئندہ کے لئے یہی انداز مستند اور ٹکسالی سمجھے جاتے ہیں کیونکہ بعد میں تیار ہونے والے لغات کا انحصار انہی پر ہوتا ہے۔متاخرین کا انحصار بھی انہی پر رہ جائے تو زبان میں وسعت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں، وغیرہ وغیرہ۔" الغرض کسی ملک کی شاعری کو اس کے لٹریچر کے ساتھ وہی نسبت ہے جو قلب کو جسد کے ساتھ ہے"۔(مقدمہ، ص ۱۲۳۔۱۲۲)

لہٰذا جسد کو درست حالت میں چستار رکھنے کے لئے حالی قلب کا بائی پاس تجویز کرتے ہیں تا کہ یہ رگ و پے کے لئے 'سادگی، اصلیت اور جوش' کا تازہ خون مہیا کرتا رہے۔یہ تب پیدا ہوگا جب مطالعہ فطرت کی اصلیت کو تخیل کے جوش میں پکایا جائے اور اس میں سے تعلی مبالغہ، مدح و خوشامد، عشق و ہوس اور اوباشی و رندی کے مضامین اور تشبیہ و استعارہ اور صنائع و بدائع کے محسوسات شعری کو تفحص الفاظ کی چھلنی سے چھانٹ دیا جائے۔اس عمل جراحت میں اگر غزل اور مثنوی کی چھیل چھانٹ کرنی پڑے اور قصیدہ، ہجو اور ریختی کو اصلاح کی بھینٹ چڑھانا پڑے تو یہ سب کر دینا چاہیے۔

چونکہ حالی کے نظام شعریات میں اچھے شاعر کی تین شرائط: تخیل، مطالعہ فطرت اور تفحص الفاظ اور اچھی شاعری کی تین خصوصیات، سادگی، اصلیت اور جوش الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہی فارمولے کا حصہ ہیں اور ان خصائص کی حامل شاعری نیچرل ہوتی ہے اور وہ ماضی و حال کی شاعری کو اسی پیمانے پر پرکھتے ہیں، اس لئے حالی کے اس بنیادی تصور کو تفصیل سے سمجھنا ضروری ہے۔ نیچرل شاعری کا تصور حالی کا ایجاد کردہ تو نہیں مگر وہ اس کے سب سے اہم اور بڑے وکیل ضرور ہیں۔ان کے نزدیک:

> "نیچرل شاعری سے مراد وہ شاعری ہے جو لفظاً و معناً دونوں حیثیتوں سے نیچرل یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔لفظاً نیچرل کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش تا بمقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو، جس میں وہ شعر کہا گیا ہے۔کیونکہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روزمرہ اس ملک والوں کے حق میں، جہاں وہ زبان بولی جاتی ہے، نیچر یا سیکنڈ نیچر کا حکم رکھتے ہیں"۔(مقدمہ، ص ۱۸۴)۔

شاعری کے آغاز، ترقی و زوال کے بارے میں حالی نے قدما، دور وسطیٰ اور متاخرین کے تین ادوار گنائے ہیں جن میں نیچرل شاعری بتدریج ان نیچرل ہوتی جاتی ہے۔لکھتے ہیں:

> "ہر زبان میں نیچرل شاعری، ہمیشہ قدما کے حصے میں رہی ہے۔مگر قدما کے اول طبقہ میں شاعری کو تکمیل کا درجہ حاصل نہیں ہوتا۔انہی کا دوسرا طبقہ اس کو سڈول بناتا ہے اور سانچے میں ڈھال کر اس کو خوش نما اور دلربا صورت میں ظاہر کرتا ہے، مگر اس کی نیچرل حالت کو اس خوش نمائی اور دلربائی میں بھی بدستور قائم رکھتا ہے۔ان کے بعد متاخرین کا دور شروع ہوتا ہے۔اگر یہ لوگ قدما کی تقلید سے قدم باہر نہیں رکھتے اور خیالات کے اسی دائرہ میں محدود رہتے ہیں جو قدما نے ظاہر کیے تھے اور نیچر کے اس منظر سے، جو قدما کے پیش نظر تھا، آنکھ اٹھا کر دوسری طرف نہیں دیکھتے تو ان کی شاعری نیچرل حالت سے تنزل کرتی ہے۔یہاں تک کہ وہ نیچر کی راہ راست سے بہت دور جا پڑتے ہیں"(مقدمہ، ص ۱۸۷)

اس نکتے کی وضاحت انہوں نے اگلے اقتباس میں انتہائی خوبصورتی سے کی ہے۔

> "جن لوگوں نے اول اول غزل لکھی ہوگی ضرور ہے کہ انہوں نے عشق و محبت کے اسباب اور دواعی محض نیچرل اور سیدھے سادے طور پر معشوق کی صورت، حسن و جمال، نگاہ اور ناز و انداز وغیرہ کو قرار دیا ہوگا۔ان کے بعد لوگوں نے انہی باتوں کو مجاز اور استعارہ کے پیرائے میں بیان کیا۔ مثلاً نگاہ و ابرو یا غمزہ و ناز و انداز کو مجازاً تیغ و شمشیر کے ساتھ تعبیر کیا...متاخرین جب اسی مضمون پر پل پڑے اور ان کو قدما کے استعارہ سے بہتر کوئی اور استعارہ ہاتھ نہ آیا تو انہوں نے تیغ و شمشیر کے مجازی معنوں سے قطع نظر کی اور اس سے خاص سروہی یا اصل

تلوار مر ہو لینے لگے ...غرض کہ جو خواص ایک لوہے کی اصلی تلوار میں ہو سکتے ہیں وہ سب اس کے لئے ثابت کرنے لگے"۔(مقدمہ، ص ۱۸۸)

اسی سلسلۂ کلام کو آگے چلاتے ہوئے حالی نے قدماء کے چند مقبول عام مضامین کی متاخرین کے ہاتھوں بننے والی گت اور پامالی کا بیان جس لطف اور مزے کے ساتھ بیان کیا ہے، وہ ان کی متین، شائستہ اور شستہ شخصیت کا ایک نہایت لطیف پہلو سامنے لاتا ہے۔ دو تین صفحات پر پھیلے ہوئے یہ چار پانچ اقتباسات بلا شبہ اردو کے پر متانت مزاح کے بہترین نمونوں میں شمار ہونے کے لائق ہیں۔ مگر ان میں حالی نے کلاسیکی شاعری کے "مضمون سے مضمون نکالنے" کے اہم ترین اصول، "مضمون آفرینی" کے تصور پر کاری ضرب بھی لگا دی ہے۔ "الغرض جب پچھلے انہی مضامین کو جو اگلے باندھ گئے ہیں اوڑھنا اور بچھونا بنا لیتے ہیں تو ان کو مجبوراً نیچرل شاعری سے دست بردار ہونا اور بیل کا بیل بنانا پڑتا ہے"۔ (مقدمہ، ص ۱۹۱) حالی کے ان تصورات پر مزید بات کرنے سے پہلے کلاسیکی شعریات کی روشنی میں ان کا جائزہ لینے کی ضرورت ہے۔

سب سے پہلے لفظ اور معنی کی بحث جیسا کہ مقدمہ کے صفحات ۱۳۰ تا ۱۳۶ کے مباحث سے واضح ہوتا ہے کہ لفظ و معانی کی اس بحث میں حالی گومگو کی کیفیت میں ہیں۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ "شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے اس قدر معانی پر نہیں"۔ اور یہ بھی لکھتے ہیں کہ "پس یہ کہنا کہ شاعری کا کمال محض الفاظ میں ہے معانی میں ہرگز نہیں، کسی طرح ٹھیک نہیں سمجھا جا سکتا۔" (مقدمہ، ص ۱۳۶-۱۳۵) وہ اگرچہ دونوں نقطہ ہائے نظر کے حق میں باتیں کر کے ایک کشمکش کا شکار نظر آتے ہیں، مگر ان کا اخلاقی و اصلاحی منصوبہ انہیں یکسو کر دیتا۔ وہ شاعر کی ذات میں متحقق تین اوصاف۔ تخیل، مطالعۂ فطرت اور قدرت الفاظ۔ کی روشنی میں اس بحث کا خاتمہ اس طرح کرتے ہیں کہ قوت متخیلہ کی خلاقی و بلند پروازی پر قوت ممیزہ کا سخت پہرہ ہونا چاہیے، جو اس کی بے قاعدگی و منہ زوری پر مطالعہ فطرت اور حقائق و واقعات کی لگام ڈالے رکھے، تا کہ تخیل نہ خیالات میں بے اعتدالی کرنے پائے اور نہ الفاظ میں بگھر دی۔" کیونکہ شاعر کے لئے نیچر کا خزانہ کھلا ہوا ہے اور قوت متخیلہ کے لئے اس کی اصل غذا کی کچھ کمی نہیں"۔ اسے گھر میں بیٹھ کر "کاغذ کی پھول پنکھڑیاں" یا آزاد کے الفاظ میں "خالی لفظوں کے طوطے مینا" بنانے کی ضرورت نہیں۔ (مقدمہ، ص ۱۴۹-۵۰) ہم مفصل بیان کر چکے ہیں کہ ہماری قدیم کلاسیکی شعریات میں شعر میں اصل اہمیت "طرز بیان" کی ہے۔ "ادائے معنی کے لئے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو طرح طرح سے بیان کرنا شاعرانہ کمال" سمجھا گیا ہے۔ نارنگ لکھتے ہیں کہ "لفظ کی فضیلت پر زور دینے والے مفکرین کی آخری اور نہایت اہم کڑی ابن خلدون ہے...(اس کی) بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ شعر الفاظ سے بنتا ہے۔" (۶۳) لفظ و معنی کی بحث حالی نے بھی ابن خلدون ہی کے حوالے سے چھیڑی ہے، جو الفاظ کو پیالہ اور معانی کو پانی بنا کر پیالے کی فضیلت کے قائل ہیں۔ مگر اس امر میں حالی ان سے متفق نہیں۔

> "ہم ان (ابن خلدون) کی جناب میں عرض کرتے ہیں کہ حضرت اگر پانی کھاری یا گدلا یا بوجھل یا گرم ہو گا یا ایسی حالت میں پلایا جائے گا جب کہ اس کی پیاس مطلق نہ ہو تو خواہ سونے یا چاندی کے پیالے میں پلایئے خواہ بلور اور پھٹک کے پیالے میں وہ ہرگز خوشگوار نہیں ہو سکتا۔" (مقدمہ، ص ۱۳۲)

اس ساری بحث پر نارنگ یوں تبصرہ کرتے ہیں:

> "حالی یہ بھول جاتے ہیں کہ انہوں نے پانی کی کیفیت یا پیاس کی جو شرط لگائی ہے ابن خلدون کی دلیل پر اس کا اطلاق اس لئے نہیں ہوتا کہ دلیل میں فقط دو قدریں ہیں پانی اور ظروف۔ ظروف قدرِ متغیر یا قدرِ متبادل ہے، لیکن پانی قدرِ غیر متغیر۔ یعنی پانی وہی رہے گا اچھا صاف، گدلا یا گرم۔ اگر اچھا ہے تو اچھا اور گدلا ہے تو گدلا۔ ہر ظروف میں پانی وہی ہو گا اور اس کی قدر بہ اعتبار ظرف ہو گی نہ کہ بہ اعتبار کیفیت۔ گویا دلیل میں پانی کا پینے کے قابل ہونا لازم ہے اختیاری نہیں۔ پس پانی کی کیفیت کا مسئلہ خارج از بحث ہے۔ رہا پیاس کا تصور، تو یہ داخلی ہے، معروضی نہیں۔ داخلی پہ قاری ہے جو سرے سے دوسری بحث ہے اور غیر متعلق ہے۔ الغرض یہ بھی ابن خلدون کے دائرہ دلیل سے باہر ہے، اس لئے ساقط ہے۔"

یہ درست ہے کہ حالی کی طرح معنی کو فوقیت دینے والے لوگ عرب نظریہ سازوں میں بھی موجود رہے ہیں، مگر دونوں نقطہ ہائے نظر رکھنے والوں کا تفصیلی ذکر کرنے کے بعد گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں کہ "کچھ مفکرین نے اگرچہ معنی کی اہمیت پر زور دیا ہے لیکن زیادہ غلبہ انہی خیالات کا ہے کہ لفظ کو افضلیت حاصل ہے، یا شعر لفظ سے بنتا ہے، یا لفظ مقدم ہے"۔ (۶۴) بیسویں صدی کی ادبی تحریک جدیدیت بھی لفظ کی فوقیت کی علمبردار ہے۔

حالی اپنے مقدمے میں "یورپین محققوں" کے اقوال چونکہ اکثر اور بطور تحسین نقل کرتے ہیں اس لئے لفظ و معنی میں اولیت الفاظ کے باب میں ہم بھی ایک "یورپین" کے ایک معرکۃ الآرا بیان کا کچھ حصہ نقل کرتے ہیں، جو محقق تو شاید نہیں مگر اس کا شمار بیسویں صدی کے یورپ کے بڑے شاعروں میں ہوتا ہے۔ پال والیری نے اپنے مضمون "شاعری اور فکر مجرد" میں لکھا ہے کہ عظیم مصور دیگا (Dega)، جو گاہے بگاہے شاعری بھی کیا کرتا تھا ایک

"بڑی ہی سچی اور سادی بات، جو اس سے کبھی ملارمے نے کہی تھی، دہرایا کرتا تھا۔ ...ایک دن اس نے ملارمے سے کہا "تمھارا فن کس قدر عجیب و غریب ہے کہ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں پوری طرح کہہ نہیں سکتا اور پھر بھی میرا ذہن خیالات سے بھرپور رہتا ہے"...
ملارمے کا جواب یہ تھا "میرے پیارے دیگا! شاعری خیالات سے نہیں بلکہ الفاظ سے ہوتی ہے"۔ اور ملارمے نے بالکل سچ کہا تھا۔
دیگا جب خیالات کی بات کرتا تھا تو اس کے ذہن میں وہ ذاتی ان کہے جملے، ور حسی پیکر ہوتے تھے جن کا اظہار الفاظ میں ہو سکتا تھا۔ لیکن ان کہے جملوں اور حسی پیکروں سے (جن کو وہ خیالات کا نام دیتا تھا) نیز ذہن کے جملہ ارادوں اور مشاہدوں سے شاعری نہیں کی جاتی۔
اس کے لئے تو کچھ اور ہی چیزیں درکار ہیں... مختصر یہ کہ شاعری زبان کے بطن میں ایک اور زبان کا نام ہے۔" (۶۵)

ملارمے کا یہ جملہ کہ شاعری خیالات سے نہیں بلکہ الفاظ سے ہوتی ہے جدید تنقید میں کلاسک کا درجہ حاصل کر چکا ہے۔ اس طرح حالی کا راستہ قدماء سے تو الگ ہے ہی، جدید شعریات میں بھی اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ تشبیہ و استعارہ کا مسئلہ ہو یا دروغ، مبالغہ و غلو کا، وزن و قافیہ کی بحث ہو یا استاد کی اہمیت اور قدماء کے کلام یاد ہونے کا معاملہ حالی اگلوں کے تصورات شعر کے ساتھ بہر حال نہیں ہیں وہ الفاظ کی اہمیت جتلانے کے باوجود آخری تجزیے میں فوقیت معنی کی طرف ہی جاتے ہیں۔

یہ درست ہے کہ جدید تنقیدی تصورات میں لفظ و معنی کے ربط پر بڑی باریک بینی سے غور کیا گیا ہے اور اسلوب و خیال کی ناقابل بیان و تجزیہ وحدت پر بہت زور دیا گیا ہے۔ وارث علوی حالی پر اپنی کتاب میں اس پہلو پر طولانی بحث کر کے لکھتے ہیں

"اتنا سب کچھ جان لینے کے باوجود ہم تخلیقی عمل کے پراسرار عمل کو ابھی تک سمجھ نہیں پائے ہیں۔ شاعر خود نہیں جانتا کہ شعری تجربہ اپنی اصل میں کیا ہوتا ہے، تا وقتیکہ وہ شعر میں ڈھل کر اس کے سامنے نہیں آتا۔ اسی لئے جیسا کہ ایلیٹ (کذا) نے بتایا ہے کہ تخلیق شعر کے وقت شاعر کا سروکار ایک چیز سے ہوتا ہے — موزوں ترین لفظ کی تلاش — اور حالی بھی اپنے طور پر اسی بات پر زور دیتے ہیں۔"
(۶۶)

مگر وارث علوی کا یہ آخری جملہ حیران کن ہے۔ کیونکہ یہ صورت واقعہ نہیں ہے۔ حالی کے ہاں اول تو لفظ و معنی کی باریکیوں پر کوئی ایسی ٹیکنکل بحث نہیں، (۶۷) دوسرے، وہ حسب معمول یہ بھی درست اور وہ بھی درست سے جب ذرا آگے نکلتے ہیں تو صاف خیال، مواد، معنی کی برتری کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

تخیل پر حالی نے جو کچھ لکھا ہے وہ کولرج سے مستفاد ہے: (۶۸) مگر اس پر مطالعہ فطرت اور واقعیت و اصلیت کا جو پہرا بٹھاتے ہیں وہ آزاد ہی کے زیر اثر ہے۔ پھر یہ سلسلہ جو آگے چلا ہے تو شبلی بھی اس سے محفوظ نہیں رہے۔ (۶۹) ڈاکٹر وحید قریشی نے حالی کے "سادگی" کے تصور کا جائزہ لینے کے بعد جب یہ لکھا کہ

"یہاں تک تو حالی بزرگوں کے ہمنوا ہیں لیکن آگے چل کر وہ کچھ اور چیزوں کا اضافہ کر دیتے ہیں جو بزرگوں کے ہاں ضروری نہ تھیں، جس سے سادگی کا مفہوم بزرگوں سے کچھ مختلف ہو گیا ہے۔ مثلاً وہ تخیل پر واقعیت کی بندش لگاتے ہیں اور خیال کے لئے اصلیت کو ضروری جانتے ہیں تو بزرگوں سے دو قدم آگے نکل جاتے ہیں۔ نیچر کا مطالعہ بزرگوں کے ہاں ناپید نہیں لیکن اتنا مقبول بھی نہیں۔" (مقدمہ، ص ۶۲)

تو انہوں نے نہایت سچے کی بات کی ہے۔ کم از کم فارسی اردو شاعری کی حد تک واقعی نیچر کا مطالعہ مقبول نہیں رہا۔ شاعری سے نیچر کے مطالعے کا تقاضا اور اردو شاعری کے اس سے محرومی کا احساس سب سے پہلے سر سید احمد خان کو ہوا تھا اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ انگریزوں کے توجہ دلانے پر ہوا تھا۔ کرنل ہالرائڈ کو اردو شاعری میں جو کمزوریاں نظر آئی تھیں وہ بعد میں آزاد اور حالی کے بھی ورد زبان ہوتی چلی گئیں۔ ہالرائڈ کے بعد آزاد نے اردو شاعری کی اس محرومی کا ذکر شروع کر دیا تھا۔ آزاد کے ہاں "نیچر" کا لفظ خواہ کم استعمال ہوا ہو مگر اصلیت و واقعیت کی کمی کا وہ بھی ذکر کرتے ہیں۔

قدیم تنقید والے باب میں ہم نے ذوق کے ایک قصیدے کے مطلع

گو اور آدمی میں ہوں گر آتش و آب و خاک و باد
آج نہ چل سکیں گے پر آتش و آب و خاک و باد

پر شاہ نصیر کی ایما پر کیے گئے اعتراض کا ذکر کیا تھا۔ یہاں مسئلۂ زیر بحث کے حوالے سے اس واقعے کی اہمیت یہ ہے کہ ذوق نے معترض کو جب مشاہدہ فطرت کے جواب سے مطمئن کرنا چاہا تھا تو حاضرین مشاعرہ اور شاہ نصیر جیسے استاد میں سے کسی نے بھی "نیچر کے مطالعے" کی سند تسلیم نہیں کی۔ اور پھر خود ذوق اور محمد حسین آزاد نے بھی سند رد کرنے پر کوئی اعتراض نہیں کیا۔ (۷۰) جس سے ثابت ہوتا ہے کہ نیچر کا مطالعہ کلاسیکی شاعری و شعریات میں کبھی بطور تنقیدی معیار کے متصور و مقبول نہیں رہا۔ حالی کا اس پر اصرار سراسر انگریزی اثرات کا نتیجہ تھا۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے جب ہماری شاعری لکھی تو اس کا ایک مقصد اردو شاعری پر حالی کے اعتراضات کا جواب لکھنا بھی تھا۔ اس میں ایک نکتہ انہوں نے اچھا پیدا کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"شاعری کے دو عنصر ہیں۔ محاکات اور تخیل۔ ہمارے قدیم شاعروں کی نظر میں محاکات کا درجہ تخیل سے بہت پست رہا ہے۔ وہ اپنی شاعری میں فطرت کا اتباع فرض نہیں سمجھتے تھے۔ وہ اس دنیا کا نقشہ کھینچ کر کوئی بڑا کام نہ جانتے تھے۔ انہیں نقالی میں لطف نہ آتا تھا۔ تخلیق میں مزا ملتا تھا۔ قدیم شاعر اس تصویر کشی کے قائل نہ تھے۔ وہ تخیل کو شاعری کا اصل جوہر سمجھتے تھے۔" (۷۱)

اسی وجہ سے اگلے زمانوں میں دیووں اور پریوں کے افسانے و طلسمات زیادہ مقبول تھے، جن کا تعلق فطرت کے بجائے فوق الفطرت سے زیادہ تھا جو تخیل کا میدان ہے۔ لہٰذا حالی کا تخیل کو 'مطالعہ فطرت، اصلیت و واقعیت' کا پابند بنانا خواہ کتنا ہی فطری ہو مگر اس کا کلاسیکی شعریات سے کوئی تعلق نہیں۔

حالی کی "نیچرل شاعری" کی عمارت "سادگی اصلیت اور جوش" کے تین ستونوں پر کھڑی ہے اور جیسا کہ حالی نے خود ہی لکھ دیا کہ یہ تصورات ملٹن سے لیے گئے ہیں۔ مگر ان کی تشریح جس یورپی محقق کے حوالے سے کی ہے وہ کولرج ہے۔ کولرج نے یہ تصورات بحوالہ ملٹن بیان کیے اور وہ بھی غلط۔ اور حالی مزید غلط، کہ ان کے ہاں ملٹن اور کولرج دونوں کی بیان کردہ اصطلاحات کا وہ مفہوم رہا ہی نہیں۔ (۷۲) حالی کی اہمیت اس اعتبار سے نہیں کہ انہوں نے ان تصورات کو، غلط یا درست، کتنا سمجھا۔ بلکہ اس میں ہے کہ وہ ان کے ذریعے کچھ ایسی باتیں کہہ رہے تھے جن میں ایک طرف اگر کچھ نیا پن تھا تو دوسری طرف کلاسیکی شعریات کی نفی بھی ہو رہی تھی۔ اور اہم تر و افسوسناک بات یہ ہے کہ بعد میں یہی مفاہیم سکۂ رائج الوقت بنتے چلے گئے۔ حالی کی نافہمی مگر خلاقیت کا کمال یہ ہے کہ ان تصورات کو انہوں نے کچھ اس طرح بیان کیا ہے کہ اب یہ ملٹن یا کولرج کے تصورات نہیں رہے بلکہ خالص حالی کے اپنے بن گئے، جو انیسویں صدی کی افادیت پرستانہ لہر کے عین مطابق تھے۔

ملٹن اپنے مضمون "Tractate on Education" میں خطابت اور شاعری کا فرق بیان کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری کا استدلال بمقابلہ خطابت کے کم باریک اور کم گہرا (Less Subtle and Fine)، لیکن زیادہ simple, sensuous and passionate ہوتا ہے۔ (۷۳) حالی نے ملٹن کے ان تصورات کا ترجمہ یا تشریح "ایک یورپین محقق" کے حوالے سے کی ہے، جو کولرج کی تشریح ہے۔ بقول فاروقی سراسر غلط تھی۔ اور حالی نے اسے اپنی نافہمی سے کچھ کا کچھ بنا دیا۔ ملٹن خود شاعری، اس کے طرز ادا یا اسلوب کو سہل نہیں بلکہ اس کے استدلال، دعویٰ اور دلیل کو Simple کہہ رہا ہے۔ کولرج اور اس کے تتبع میں حالی نے Simple کو Simplicity میں بدل کر اسے شاعری کی صفت بنا دیا ہے۔ فاروقی کا کہنا ہے کہ حالی اپنی 'سادگی' کے باعث Simplicity کے عام معنی 'سادگی' کو قبول کر کے اسے اپنے ہی معنی پہناتے ہیں۔ مگر پھر بھی ملٹن کے مفہوم سے اس کے اندر Complexity کے متضاد کا مفہوم بھی رکھ دیتے ہیں۔ جیسا کہ "کلام کی سادگی کا معیار یہ ہونا چاہیے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ و ناہموار نہ ہو....." (مقدمہ، ص ۱۵۳)، سے واضح ہے۔ اس طرح حالی سادگی کو اضافی امر قرار دے کر ممکنہ اعتراض سے بچنے کی کوشش بھی کرتے ہیں اور اپنی خلاقیت کے باعث سادگی کے اس مفہوم کو ملٹن اور کولرج سے الگ بھی کر لیتے ہیں۔

ملٹن کا اگلا تصور Sensuous ہے، جو اس نے Sensual (خواہشات نفسانی) کے انسلاکات سے الگ رہنے کی خاطر گھڑا ہے۔ اس کے معنی مدرک بالحواس شے کے ہیں۔ کولرج نے اسے Sensuousness کہا ہے اور "معروضیت قائم کرنے" اور "پیکر کو تعلیت اور وضاحت" دینے والی صفت کے معنی میں برتا ہے۔ فاروقی لکھتے ہیں کہ کولرج کے Sensuousness کا تعلق ملٹن کے Sensuous سے نہیں ہے۔ حالی کے "اصلیت" کے تصور کا تعلق بھی کولرج سے بس اتنا ہے کہ کولرج نے کہا ہے کہ modification of the images نہ ہو تو شاعری محض unthoughtful day-dreaming بن جائے۔ اور حالی

کے نزدیک "خیال کی بنیاد ایسی چیز پر ہونی چاہئے جو در حقیقت کچھ وجود رکھتی ہو، نہ یہ کہ سارا مضمون ایک خواب کا سا تماشا ہو..." ۔یہاں حالی کولرج کے نام پر "واقعیت کا وہ تصور بیان کر رہے ہیں جسے وہ خود عام کرنا چاہتے ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ کولرج کے ہاں واقعیت کا کوئی تصور نہیں۔" (۷۴)

ملٹن نے شاعری کو خطابت کے مقابلے میں جب زیادہ Sensuous کہا تو اس کی مراد یہ تھی کہ ریطوریقا میں عقلی دلائل زیادہ ہوتے ہیں جب کہ شعر کی بنیاد محسوسات پر ہوتی ہے۔اس لئے حالی نے Sensuous کا ترجمہ اصلیت کیا ہے۔ مگر چونکہ وہ میکالے کے تتبع میں شاعری کو ایک قسم کی نقالی مان چکے تھے، (مقدمہ، ص ۱۲۹) اس لئے اصل اور نقل کا جھگڑا مٹانا ضروری تھا۔ لہٰذا انہوں نے اصلیت کی جو تعریف کی ہے اس میں صرف محسوسات پر زور نہیں دیا گیا بلکہ متصورات کو بھی پیش نظر رکھا گیا ہے۔انہوں نے اصلیت کی جو پانچ شقیں قائم کی ہیں ان کے مطابق اصلیت خالص حسی حدود میں مقید رہنے کے ساتھ ساتھ کچھ عقلی و تصوری اور تخیلی حدود میں داخل ہو گئی ہے کیونکہ وہ اصلیت کو ۱: خالص حقیقت نفس الامری کے مطابق رکھنے کے ساتھ ساتھ اس کے لئے ۲. لوگوں کے عقیدے، ۳. شاعر کے عندیے، ۴: شاعر کے عندیے سے تعلق ہونے اور ۵: شاعر کو جس میں کمی بیشی کرنے کا اختیار ہو، (مقدمہ، ۱۵۴) جیسے وسیع منطقے میں داخل کرنے کا دروازہ بھی کھلا رکھتے ہیں۔اس سے حالی تضادات کا شکار بھی ہوئے: انہوں نے جب اردو شاعری کو "اصلیت" کے پیمانے پر پرکھا تو ان کے پیش نظر زیادہ تر "حقیقت نفس الامری کی مطابقت" والا معیار ہی رہا۔ مگر اصولاً وہ کم از کم تعریف کی حد تک "اصلیت" کا دائرہ محض محسوسات سے وراء بھی تسلیم کرتے ہیں۔۔فاروقی کہتے ہیں کہ اس امر سے قطع نظر کہ اصلیت کی اس تعریف کا ملٹن اور کولرج سے کوئی واسطہ نہیں، حالی کی "یہ تعریف شعریات کے نئے نئے باب کا آغاز کرتی ہے اور ان کا سب سے بڑا کارنامہ ہے"۔(۷۵) اسی کے ذریعے تمام مشرقی شعریات کی کنجی ہاتھ آتی ہے۔اصلیت کی اس تہہ دار اور کثیر الجہت تعریف کی وجہ سے ہی غالب جیسے پیچیدہ شاعر بھی ان کی "نیچرل شاعری" کی بھینٹ چڑھنے سے بچ گئے، ورنہ اسکا اصل نمونہ تو ان کے خیال میں میر انیس کے ہاں نظر آتا ہے۔

حالی کا اگلا اہم تصور "جوش" کا ہے۔جیسا کہ مقدمہ ص ۵۹۔۱۵۱ کے مباحث سے ظاہر ہے ان سب بیانات سے "جوش" کی صحیح تعریف سمجھ میں نہیں آتی۔یوں لگتا ہے کہ حالی "جوش" سے کچھ جذب، جادو منتر اور مقناطیسی کشش رکھنے والی کوئی شے مراد لیتے ہیں۔اس اعتبار سے "جوش" جذبے اور تاثیر کا ہم معنی ہوا۔ "جوش" کی ان تعریفوں کی بنا پر کلیم الدین احمد نے لکھا ہے کہ "یہاں اس اثر کو بیان کیا گیا ہے جو جوش کی موجودگی کا نتیجہ ہوتا ہے۔" (۷۶) ان سب امور کو پیش نظر رکھا جائے تو لگتا ہے کہ حالی جوش کو تاثیر کے مفہوم میں استعمال کر رہے ہیں۔۔وحید قریشی بھی اسی مفہوم کی تائید کرتے ہیں، حالی "شعر کی تاثیر کو اور جذبے کے مکمل ابلاغ کو جوش سے تعبیر کر گئے ہیں۔" (۷۷) جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ حالی پر ورڈز ورتھ کے Preface to Lyrical Ballads کے بھی خاصے اثرات تھے تو لگتا ہے کہ جوش کا مفہوم کچھ "جذبے کے بے ساختہ اظہار" والا ہی ہے جو رومانویوں کا ایک محبوب تصور تھا۔

ہماری کلاسیکی شعریات میں اس مفہوم کے قریب دو اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں، "شورش یا شور انگیزی اور کیفیت"، جن پر کچھ بحث ہم قدیم تنقیدی تصورات کے باب میں کر چکے ہیں۔حالی ان کی طرف اشارہ کرنے کے بجائے اس تصور کو یورپی تصورات کے حوالے سے بیان کرتے ہیں اور یہاں بھی حسب سابق وہ ملٹن کے Passionate، جس کا ترجمہ وہ Passion سے "جوش" کرتے ہیں، میں بقول فاروقی تمام پہلوؤں کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ان الفاظ سے اصل میں "جذبات سے مغلوب ہونے" اور "مسیح مصلوب کے کرب و صعوبت"، (۷۸) لہٰذا درد و رنج کا مفہوم پایا جاتا ہے، جو ظاہر ہے کہ حالی کے ہاں نہیں ہے۔حالی نے جوش کی پہلے تو دو شرطیں بتائی ہیں. ۱۔ جوش کی حالت میں شعر کہا ہو، ۲۔ مخاطب کے دل میں بھی جوش پیدا کرنے والا ہو۔(مقدمہ، ص ۱۵۱) اور پھر جوش سے مراد انداز کی بے ساختگی اور موثر پیرائے بیان ہے، جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادے سے یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے۔(مقدمہ، ص ۱۵۹) جوش کی اس تعریف سے بظاہر یہاں آورد کے مقابلے میں آمد کا معاملہ معلوم ہوتا ہے، لیکن فاروقی کا کہنا ہے کہ یہ "محض آمد اور آورد کا مسئلہ نہیں بلکہ پوری 'مضمون آفرینی' کی نفی ہو رہی ہے"۔ کیونکہ "مضمون" بغیر تردد اور فکر کے ہاتھ نہیں آتا۔

الغرض حالی 'سادگی، اصلیت اور جوش' پر مبنی 'نیچرل شاعری' کی بنیاد کلاسیکی غزل کے بنیادی "تصور مضمون آفرینی" کے انہدام پر ہے۔لیکن عجیب بات یہ ہے۔۔ جیسا کہ ہم ذکر کر آئے ہیں۔۔حالی نے "مضمون آفرینی" کے تصور پر بہت عمدہ باتیں بھی کہی ہیں، مگر اپنی نیچرل شاعری کی بحث میں اسے "میل کا بیل بنانا" بھی کہتے ہیں۔حالانکہ مضمون آفرینی اگلوں کے مضامین کو اوڑھنا بچھونا بنانے سے نہیں

ہوتی بلکہ قدماء کے مضامین میں نئے نئے پیوند لگانے سے ہوتی ہے اور اس میں کمال درجے کی خلاقی کی ضرورت ہے۔ میر کیلئے تو یہ خوش سلیقگی کے ساتھ جگر خون کرنے کا معاملہ تھا۔ شعر سے شعر بنانا، اگلوں کے مضامین کو ایک چیلنج کے طور پر قبول کرنا، ان پر اضافہ کرنا، سابقہ مضمون کے کسی ضمنی پہلو کو ابھارنا یا ذو معنی الفاظ سے کام لے کر (جسے رعایت لفظی کہا جاتا ہے) بات سے بات پیدا کرنا یہ سب کلاسیکی شعریات کی نہ صرف جائز بلکہ مقبول و مستحسن صورتیں تھیں جنہیں حالی نے نیچرل شاعری کی قربان گاہ پر چڑھانے کی خاصی کامیاب کوشش کی ہے۔

حالی کے مقدمہ کی اہمیت، اثر انگیزی اور اس کے مضمرات کے تناظر میں محمد حسن عسکری کی یہ رائے بلا تبصرہ پیش ہے۔

''اردو تنقید کی مختصری تاریخ میں نہ تو کسی کتاب پر اتنی گالیاں پڑی ہوں گی نہ کسی کتاب کی اتنی تعریف ہوئی ہوگی جتنی مولانا حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی''۔ ''میرے ذہن میں حالی کی عظمت دیوان حالی کے اس حصے سے ہے جو مقدمہ شعر و شاعری کی حیثیت سے لکھا گیا۔ وہ ۲۲۸ صفحے قطعاً غیر فانی ہیں۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ بعض لوگوں نے تو انہی خیالات کو دہرا کر تنقیدی کتابیں لکھ ڈالیں۔ یہ لوگ نہ تو سرقے کے مرتکب ہو رہے تھے نہ توارد کے۔ حالی کے خیالات ذہنوں میں اس طرح سرایت کر گئے تھے کہ اس کتاب سے ہٹ کر سوچنے کی ضرورت ہی محسوس نہ ہوتی تھی''۔ ''حالی کی تنقید کے بارے میں کسی نے سوچ سمجھ کر رائے دی ہے تو کلیم الدین احمد اور فراق صاحب نے۔ مثلاً فراق صاحب نے کہا ہے حالی ایک حساس عقلیت کا پیغمبر ہے اور اس میں عقلیت کا تمام زور اور عقلیت کی کمزوریاں موجود ہیں، غرض چاہے ہم حالی کی کتاب کو قبول کریں، چاہے رد کردیں پچھلے ساٹھ سال سے یہ کتاب دلچسپی کا مرکز بنی رہی ہے۔ کلیم الدین احمد نے کہا ہے کہ اگر اس کتاب کو خضر راہ سمجھا جائے تو اردو ادب میں کسی قسم کی ترقی ممکن نہیں۔ یہ رائے بالکل درست ہے''...(۷۹)

آنے والی سطور میں ہم دیکھیں گے کہ شبلی نعمانی اور بعد کے کچھ اور نقادوں کے ہاں کس قدر ترقی ممکن ہوئی!

☆

سرسید، آزاد اور حالی کی طرح اگرچہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء۔۱۹۱۴ء) بھی انیسویں صدی کے مخصوص حالات کی پیداوار تھے، مگر ان حالات نے ان کی شخصیت کو ان کی طرح متاثر نہیں کیا جس طرح آزاد اور حالی وغیرہ کو کیا تھا۔ وہ سرسید اور علی گڑھ تحریک سے پوری طرح متفق بھی نہ تھے، بلکہ بڑی حد تک ان کا فکری کام سرسید کی متجددانہ کاوشوں کے آگے بند باندھنے کے انداز کا ہے۔ مگر وہ خود اس تجدد ادنیٰ ہیر سے بالکل غیر متاثر بھی نہ رہے تھے۔ سرسید اور علی گڑھ نے ان پر اثرات ضرور ڈالے تھے۔ بقول آل احمد سرور ''شبلی مغرب تک سرسید کے واسطے سے پہنچے۔ سرسید کے کتب خانے، ان کی صحبت، علی گڑھ کی علمی صحبتوں اور آرنلڈ کی رفاقت نے شبلی کو ایک نیا ذہن اور ایک نیا مزاج دیا۔ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ ان کی سخت حنفیت سرسید کے اثر سے اعتزال اور عقلیت میں تبدیل ہو گئی''۔ (۸۰) لیکن عجیب بات یہ ہے ان جدید خیالات کا اثر ان کے مذہبی خیالات کے مقابلے میں ان کے ادبی تصورات پر زیادہ نظر آتا ہے۔ شبلی کے ادبی نظریات بالکل غیر محسوس طور پر انہی خطوط پر ڈھلے جو آزاد اور حالی، یا یوں کہیے کہ حالات کا دھارا متعین کر رہا تھا۔ مذہبی معاملات میں بھی شبلی محض زاہد خشک نہ تھے۔ مولانا کہلانے کے باوجود ان کے اندر عقلیت پسندی اور جمالیاتی ذوق کا ہمیشہ غلبہ رہا جس کے اثرات ان کے بعض مذہبی تصورات تک میں جھلکتے ہیں۔

اگرچہ یہ درست ہے کہ تجدید دین کے حوالے سے ان کا شمار سرسید، امیر علی جیسے غالی متجددین میں نہیں ہوتا، مگر وہ کٹر روایتی علماء کے دائرے میں بھی نہیں آتے۔ بلکہ قدرے درمیانی راستہ نکالنے والوں میں سے ہیں۔ اور جیسا کہ ایسے لوگوں کا ہمیشہ یہ مقدر ہوتا ہے کہ دونوں اطراف کے لوگ یا تو انہیں ''دوسری طرف والا'' شمار کرتے ہیں یا دونوں انہیں اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ شبلی کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہوا۔ اس کھینچا تانی کے نمونے ان کے دو اہم سوانح نگاروں سید سلیمان ندوی کی حیات شبلی اور شیخ اکرام کی یادگار شبلی میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ وہ ایک کثیر الجہت شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی ہمہ گیر علمی دلچسپیوں کے اثرات مذہب، سیاست، تعلیم اور اصلاح معاشرت کے ساتھ ساتھ ادب پر بھی پڑے، اور خاص طور پر ہندوستان کے دور آخر میں فارسی شاعری کے ذوق کو نکھارنے میں ان کا بہت بڑا حصہ ہے۔

شاعری و تنقید کے بارے میں شبلی کے خیالات موازنہ انیس و دبیر اور سب سے بڑھ کر شعر العجم میں ملتے ہیں۔ (فارسی شاعری کی تمدنی تاریخ پر مشتمل یہ پانچ جلدیں ۱۹۰۸ء سے لے کر ۱۹۱۸ء کے دوران بتدریج شائع ہوئیں) اس کے علاوہ کچھ بکھرے ہوئے خیالات ان کے وقتاً فوقتاً لکھے گئے مقالات، مقالات شبلی اور سوانح مولانا روم میں بھی مل جاتے ہیں۔ شبلی نے اگر ایک طرف آزاد اور حالی کے تنقیدی تصورات سے اثرات قبول کئے ہیں تو دوسری طرف اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں بہ وجہ اپنا بلند علمی مقام اور ذوقی و وقتی قوت کے

عمل پر بعض خاص طرح کے مسائل و معاملات کو انہی کی طرح اردو تنقید میں ایک حاکمانہ استواری کے ساتھ معیاری و قواعدی حیثیت بھی دے دی ہے۔

خالص ادبی اور تنقیدی حیثیت سے شعر العجم شبلی کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ مباحث کی وسعت، گہرائی اور دقیقہ سنجی میں ان تمام کمزوریوں کے باوجود جو بعد کے محققین نے گنوائی ہیں، شعر العجم آج بھی بے مثال ہے۔ یہ شعرائے عجم کا ایک تذکرہ ہے۔ مگر جس طرح آب حیات قدیم طرز کے تذکروں سے ایک مختلف شے ہے اس طرح شعر العجم میں بھی ایران کی تہذیب، تمدن، معاشرت، اور معتقدات کا بیان، اس سے جنم لینے والے شعری مزاج اور ہندوستان کی سرزمین میں آکر فارسی شاعری کے رنگ و بو میں آنے والے تبدیلیوں کے تذکرے کا انداز قدیم تذکرہ نگاری سے بہت کچھ مختلف ہو گیا ہے۔ آب حیات (۱۸۸۰ء) نے جو معیارات اور طریقہ ہائے کار متعین کیے اس کا اثر مقدمہ شعر و شاعری اور ان دونوں کے اثرات شعر العجم پر نظر آتے ہیں۔ شعر العجم کی اشاعت کا آغاز ۱۹۰۸ء میں ہوا، لیکن شبلی کے ذہن میں اس کا منصوبہ بہت پہلے سے تھا۔ اس کا کچھ حال انہوں نے جلد اول کے دیباچے میں ہی لکھا ہے۔ (۸۱) مولانا حبیب الرحمن شروانی کے نام ۱۸۹۹ء کے ایک خط میں شبلی لکھتے ہیں کہ "اگر آپ کو مرغوب ہو تو فارسی شاعری کی تاریخ اور عہد بہ عہد خصوصیتیں اور ترقیاں، ان تمام مضامین میں آپ کو تسکین کا کام دے سکتا ہوں"۔ پھر چند روز بعد اس منصوبے کا خاکہ یوں بیان کیا تھا: ۱۔ اس کے ادوار کی تقسیم، (مجمع الفصحا میں چار دور قرار دیے گئے ہیں) ! ۲۔ ہر دور کے خصوصیات شاعری اور متروکات الفاظ و محاورات' ۳۔ بڑے بڑے شعراء کے کلام پر ریویو ' ۴۔ شاعری سے ملکی، اخلاقی، معاشرتی اثر کیا پیدا ہوئے۔ (۸۲) یہ دونوں اقتباسات شعر العجم کے خاکے پر آب حیات اور انیسویں صدی کی مغربی شعریات کے اثرات کو واضح کرتے ہیں۔

مکاتیب شبلی کے اس اقتباس کو درج ذیل نکات کی روشنی میں دیکھیں تو اس منصوبے پر آب حیات کے اثرات کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ ۱۔ آب حیات کا ذیلی عنوان بھی "مشاہیر شعرائے اردو کے سوانح اور زبان مذکور کی عہد بہ عہد ترقیوں اور اصلاحوں کا بیان" ہے ۲۔ شاعری کو ادوار میں تقسیم کرنے کی روایت جو اپنی نہاد میں مشرقی نہیں بلکہ انیسویں صدی کے انگریزی اثرات کے تحت اردو میں آئی اور جسے آب حیات کے ذریعے فروغ عام حاصل ہوا، وہ بھی شبلی کے پیش نظر ہے ۳۔ یہ کہ شعر و ادب کا سیاسی سماجی حالات سے متاثر ہونا اور ان کا ملکی اخلاقی اور معاشرتی اثر پیدا کرنے کا تصور بھی مشرقی شعریات کا تصور نہیں ہے۔ اردو میں اس تصور کا فروغ، جیسا کہ آزاد و حالی والے مباحث سے ظاہر ہے، آب حیات (۱۸۸۰ء) اور مقدمہ شعر و شاعری (۱۸۹۳ء) کے ذریعے ہوا۔ آب حیات میں مختلف ادوار کو ایک دوسرے سے متمیز کرنے اور ہر دور کی خصوصیات متعین کرنے میں زیادہ زور متروکات الفاظ و محاورات کی فہرستیں بنانے میں صرف کیا گیا ہے۔ گو، شبلی کے ہاں متروکات کی فہرستیں بنانے پر زیادہ زور نہیں لیکن بطور ایک اصول کے وہ بھی اسے ادواری خصوصیات کا ایک پیمانہ ضرور سمجھتے ہیں۔ جیسا کہ دوسرے اقتباس سے ظاہر ہے کہ ابتداً شبلی بھی ہدایت قلی خان کے مجمع الفصحا کی طرح فارسی شاعری کو چار ادوار میں تقسیم کرنا چاہتے تھے مگر بعد میں پروگرام میں کچھ تبدیلی آئی اور ادوار سے "قدماء، متوسطین، اور متاخرین کے تین دور" (شعر العجم، ج ۱، ص ۳) میں تقسیم کر دیا۔ یاد رہے کہ اس طرح کے تین ادوار کا ذکر آزاد اور حالی بھی کثرت سے کرتے ہیں۔ شبلی نے ہر دور کے لئے شعر العجم کی ایک جداگانہ جلد وقف کی ہے۔ اس طرح پہلی تین جلدیں مذکورہ تین ادوار پر محیط ہیں۔ جبکہ چوتھی جلد (جسے پہلی جلد کے آخری "چند ضروری باتیں" کے مطابق آخری جلد بھی ہونا تھا، مگر جو پھیل کر دو حصوں میں چلی گئی) اس سارے سلسلے کی جان ہے۔ کیونکہ اس میں شاعری کی حقیقت اور ماہیت پر بحث ہے اور یہ نظری تنقید کا شاہکار ہے۔

بل پر بعض خاص طرح کے مسائل و معاملات کو انہی کی طرح اردو تنقید میں ایک حاکمانہ استواری کے ساتھ معیاری و قواعدی حیثیت بھی دے دی ہے۔

خالص ادبی اور تنقیدی حیثیت سے شعر العجم شبلی کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔ مباحث کی وسعت، گہرائی اور دقیقہ سنجی میں ان تمام کمزوریوں کے باوجود جو بعد کے محققین نے گنوائی ہیں، شعر العجم آج بھی بے مثال ہے۔ یہ شعرائے عجم کا ایک تذکرہ ہے۔ مگر جس طرح آب حیات قدیم طرز کے تذکروں سے ایک مختلف شے ہے اس طرح شعر العجم میں بھی ایران کی تہذیب، تمدن، معاشرت، اور معتقدات کا بیان، اس سے جنم لینے والے شعری مزاج اور ہندوستان کی سرزمین میں آ کر فارسی شاعری کے رنگ و بو میں آنے والے تبدیلیوں کے تذکرے کا انداز قدیم تذکرہ نگاری سے بہت کچھ مختلف ہو گیا ہے۔ آب حیات (۱۸۸۰ء) نے جو معیارات اور طریقہ ہائے کار متعین کیے اس کا اثر مقدمہ شعر و شاعری اور ان دونوں کے اثرات شعر العجم پر نظر آتے ہیں۔ شعر العجم کی اشاعت کا آغاز ۱۹۰۸ء میں ہوا، لیکن شبلی کے ذہن میں اس کا منصوبہ بہت پہلے سے تھا۔ اس کا کچھ حال انہوں نے جلد اول کے دیباچے میں ہی لکھا ہے۔ (۸۱) مولانا حبیب الرحمن شروانی کے نام ۱۸۹۹ء کے ایک خط میں شبلی لکھتے ہیں کہ "اگر آپ کو مرغوب ہو تو فارسی شاعری کی تاریخ اور عہد بہ عہد خصوصیتیں اور ترقیں، ان تمام مضامین میں آپ کو ا ستسقی کا کام دے سکتا ہوں"۔ پھر چند روز بعد اس منصوبے کا خاکہ یوں بیان کیا تھا ۱۔ اس کے ادوار کی تقسیم، (مجمع الفصحا میں چار دور قرار دیے گئے ہیں) ؛ ۲۔ ہر دور کے خصوصیات شاعری اور متروکات الفاظ و محاورات؛ ۳۔ بڑے بڑے شعراء کے کلام پر ریویو ؛ ۴۔ شاعری سے ملکی، اخلاقی، معاشرتی اثر کیا پیدا ہوئے۔ (۸۲) یہ دونوں اقتباسات شعر العجم کے خاکے پر آب حیات اور انیسویں صدی کی مغربی شعریات کے اثرات کو واضح کرتے ہیں۔

مکاتیب شبلی کے اس اقتباس کو درج ذیل نکات کی روشنی میں دیکھیں تو اس منصوبے پر آب حیات کے اثرات کا اندازہ ہو سکتا ہے۔ ۱۔ آب حیات کا ذیلی عنوان بھی "مشاہیر شعرائے اردو کے سوانح اور زبان مذکور کی عہد بہ عہد ترقیوں اور اصلاحوں کا بیان" ہے ۲۔ شاعری کو ادوار میں تقسیم کرنے کی روایت جو اپنی نہاد میں مشرقی نہیں بلکہ انیسویں صدی کے انگریزی اثرات کے تحت اردو میں آئی اور جسے آب حیات کے ذریعے فروغ عام حاصل ہوا وہ بھی شبلی کے پیش نظر ہے ۳۔ یہ کہ شعر و ادب کا سیاسی سماجی حالات سے متاثر ہونا اور ان کا ملکی اخلاقی اور معاشرتی اثر پیدا کرنے کا تصور بھی مشرقی شعریات کا تصور نہیں ہے۔ اردو میں اس تصور کا فروغ، جیسا کہ آزاد و حالی والے مباحث سے ظاہر ہے آب حیات (۱۸۸۰ء) اور مقدمہ شعر و شاعری (۱۸۹۳ء) کے ذریعے ہوا۔ آب حیات میں مختلف ادوار کو ایک دوسرے سے متمیز کرنے اور ہر دور کی خصوصیات متعین کرنے میں زیادہ زور متروکات الفاظ و محاورات کی فہرستیں بنانے میں صرف کیا گیا ہے۔ گو، شبلی کے ہاں متروکات کی فہرستیں بنانے پر زیادہ زور نہیں لیکن بطور ایک اصول کے وہ بھی اسے ادواری خصوصیات کا ایک پیمانہ ضرور سمجھتے ہیں۔ جیسا کہ دوسرے اقتباس سے ظاہر ہے کہ ابتداً شبلی بھی ہدایت قلی خان کے مجمع الفصحا کی طرح فارسی شاعری کو چار ادوار میں تقسیم کرنا چاہتے تھے مگر بعد میں پروگرام میں کچھ تبدیلی آئی اور اسے "قدماء، متوسطین، اور متاخرین کے تین دور" (شعر العجم، ج ۱، ص ۳) میں تقسیم کر دیا۔ یاد رہے کہ اس طرح کے تین ادوار کا ذکر آزاد اور حالی بھی کثرت سے کرتے ہیں۔ شبلی نے ہر دور کے لئے شعر العجم کی ایک جداگانہ جلد وقف کی ہے۔ اس طرح پہلی تین جلدیں مذکورہ تین ادوار پر محیط ہیں۔ جبکہ چوتھی جلد (جسے پہلی جلد کے آخری "چند ضروری باتیں" کے مطابق آخری جلد بھی ہونا تھا، مگر جو پھیل کر دو حصوں میں چلی گئی) اس سارے سلسلے کی جان ہے۔ کیونکہ اس میں شاعری کی حقیقت اور ماہیت پر بحث ہے اور یہ نظری تنقید کا شاہکار ہے۔

پہلی جلد کے آغاز میں ہی شبلی نے شعر کی حقیقت و ماہیت کی بحث اٹھائی ہے اور شاعری کی روایتی تعریف "کلام موزوں ہو اور متکلم نے بہ ارادہ موزوں کیا ہو" کو عامیانہ قرار دے کر اس میں تخیل کی کارفرمائی کو ضروری قرار دیتے ہیں کہ اس کے ذریعے مقدمات موہومہ کی ترتیب سے اچھی چیز بدنما اور بری شے خوش نما ثابت کی جا سکتی ہے۔ اس کے بعد وہ ارسطو کی وضع کردہ تعریف بیان کرتے ہیں جس کے مطابق "شعر (جیسا کہ ارسطو کا مذہب ہے) ایک قسم کی مصوری یا نقالی ہے۔ فرق یہ ہے کہ مصور صرف مادی اشیاء کی تصویر کھینچ سکتا ہے بخلاف اس کے شاعر ہر قسم کے خیالات، جذبات اور احساسات کی تصویر کھینچ سکتا ہے"۔ اس کی مزید وضاحت وہ اس طرح کرتے ہیں کہ کسی چیز کا بیان اس طرح کرنا کہ اس کی اصلی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جائے، یا رنج و غم، غیظ و غضب، جوش، محبت، افسوس یا حسرت و خوشی کا بیان اس طرح کرنا کہ ان کی صورت آنکھوں میں پھر جائے یا وہی اثر دل پر طاری ہو جائے۔ (ج ۱، ص ۱۲-۹) "شعر جیسا کہ ارسطو کا مذہب ہے" والے فقرے سے یوں لگتا ہے کہ شبلی ارسطو کی 'شاعری کی نقالی والی تعریف' سے متفق ہیں۔ مگر آگے وہ اس سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں

کہ "اس کے نزدیک شاعری کے جذبے کے وقت انسان جو گانے ناچنے لگتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ نغمہ و رقص ایک قسم کی مصوری ہے"، یعنی انسان آواز و حرکات کے ذریعے اپنی جذبات کی تصویر کھینچتا ہے، تو ارسطو کا یہ خیال غلط ہے۔ کیونکہ انسان کے دل میں رنج و خوشی وغیرہ کے جذبات جو "پُر زور حرکت پیدا کرتے ہیں یہی حرکت آواز یا راگ یا رقص یا تڑپ بن جاتی ہے"۔ شبلی کہتے ہیں "جس طرح نغمہ فطری چیز ہے اسی طرح یہ اشارات و حرکات خود بخود سرزد ہوتے ہیں، وہ نقالی اور محاکات کی غرض سے نہیں کیے جاتے؛ گو یہ ممکن ہے کہ محاکات کا مقصد اس سے حاصل ہو جائے"۔ (ج ۱، ص ۱۵) (۸۳) بظاہر شبلی کا یہ اختلاف اس بنیاد پر ہے کہ چونکہ جذبات کی یہ حرکت از خود ہوتی ہے بالقصد و ارادہ نہیں ہوتی اس لئے اسے نقالی یا محاکات نہیں کہہ سکتے۔ تو کیا اس سے یہ مراد ہے کہ اگر اس میں قصد و ارادہ شامل ہو تو اسے نقالی کہا جا سکتا ہے؟ انہوں نے اس کی کوئی وضاحت نہیں کی۔

شبلی نے شاعری کی نوعیت "یورپ کے ایک نکتہ سنج" مل کے حوالے سے بھی سمجھانی چاہی ہے، جس کے مطابق جو شے "جذبات یا احساسات کو برانگیختہ کر سکتی ہے وہی شاعری ہے"۔ (ج ۱، ص ۱۰) جیسا کہ ہم نے گزشتہ باب میں واضح کیا "شاعری = جذبے کا بے ساختہ اظہار" کا تصور انیسویں صدی کی رومانویت کا ایک مقبول تصور رہا ہے۔ شبلی بھی چونکہ اسی فضا میں لکھ رہے تھے لہٰذا وہ بھی اس رومانویت سے محفوظ نہیں۔ شعر العجم، جلد چہارم، جس کا بڑا حصہ ماہیت شعر سے بحث کرتا ہے، کا آغاز ہی شاعری کے اسی تصور سے ہوتا ہے۔ ہماری کلاسیکی روایت میں شاعری جذبے کے بہہ نکلنے کا نام نہیں۔ نہ ہی یہ حالی کے معنی میں "نیچرل" ہے بلکہ لفظوں کا ایک فن، ایک مصنوع ہے۔ مگر شبلی شاعری کا سراسر مغربی یا جدید مفہوم بیان کر رہے ہیں۔ احساس اور ادراک کی تعریف میں وہ کہتے ہیں "احساس کا کام کسی چیز کا ادراک کرنا ...نہیں ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ جب کوئی موثر واقعہ پیش آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا ہے ...یہی قوت جس کو احساس، انفعال یا فیلنگ سے تعبیر کر سکتے ہیں، شاعری کا دوسرا نام ہے"۔ یعنی احساس الفاظ کے جامے میں آجائے تو شعر بن جاتا ہے۔ (ج ۴، ص ۲) پھر مل کے فرمودات کی روشنی میں وہ بتاتے ہیں چونکہ "شعر کا نمایاں وصف جذبات انسانی کا برانگیختہ کرنا ہے" لہٰذا یہ خصوصیت شاعری کو دیگر علوم و فنون سے ممتاز کرتی ہے۔ "شاعری کا مخاطب جذبات سے ہے، سائنس کا یقین سے۔ سائنس استدلال سے کام لیتا ہے، شاعری محرکات کو استعمال کرتی ہے ...احساسات کو دلکش مناظر دکھاتی ہے"۔ (ج ۴، ص ۴) لیکن یہ کام تو موسیقی، مصوری اور مناظر قدرت بھی کرتے ہیں۔ اس لئے شاعری کو ان سے متمیز کرنے کے لئے کلام یا الفاظ کی قید لگائی جاتی ہے۔ مگر خطابت، تاریخ، افسانہ اور ڈرامہ تو اب بھی شاعری کے اس وصف میں شریک ہیں!

مل کی پیروی میں وہ شاعری کو ہر صنف سے متمیز کرتے جاتے ہیں۔ مگر یہاں ہم شاعری اور خطابت کو واضح کرنے والی بحث کا ذکر کریں گے کیونکہ اس میں ایک نکتہ پنہاں ہے۔ شاعری اور خطابت دونوں اگرچہ جذبات و احساسات کو برانگیختہ کرتے ہیں مگر خطابت کا مقصد صرف دوسروں کے جذبات کو متاثر کرنا ہوتا ہے۔ اس کے لئے سامعین کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن انسان پر ایسا وقت بھی آتا ہے جب اس کا مخاطب کوئی اور نہیں وہ خود ہی ہوتا ہے۔ مثلاً درد کی حالت میں بے ساختہ آہ نکل جاتی ہے، یا جیسے کسی عزیز کی موت پر نوحہ کیا جائے تو اس کا مقصد لوگوں کو سنانا نہیں ہوتا لیکن اگر کوئی سن لے اور اس کے جذبات بھی برانگیختہ ہوں تو یہ اضافی شے ہے۔ انہی معنوں میں جو کلام جذبات کو برانگیختہ کرے اور اس کا مخاطب دوسرے نہ ہوں بلکہ جس میں شاعر خود اپنا مخاطب بن جائے، وہ شاعری ہے۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ چونکہ شبلی مل کے ان خیالات کو اپنی تائید کے ساتھ پیش کر رہے ہیں، اس لئے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ شبلی کے نزدیک "اصل شاعری وہی ہے جس کو سامعین سے کچھ غرض نہ ہو"۔ اس لحاظ سے "شاعری تنہا نشینی اور مطالعہ نفس کا نتیجہ ہے"۔ (ج ۱، ص ۱۱-۱۰ اور ج ۴، ص ۷-۴) اس سے اگلا نکتہ یہ بھی نکلتا ہے کہ اگر واقعی شاعری ایک طرح کی خود کلامی ہے تو پھر اس کا کوئی سماجی وظیفہ نہیں ہونا چاہیے۔ مگر کیا شبلی اس کے قائل ہیں؟ یہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے۔ اور دوسرے یہ کہ ہماری کلاسیکی روایت میں جہاں مشاعرے کے حیثیت ایک سماجی تربیت گھر کی بھی تھی اور جہاں شعر اور مرثیہ خوانی باقاعدہ ایک Performing Art بھی تھی، اس میں شاعری مطالعہ نفس ہو تو ہو تنہا نشینی کیسے کہی جا سکتی ہے؟ شاید شبلی کو بھی اس کا احساس ہے۔ اس لئے وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مل کی اس تعریف سے "شاعری کا دائرہ تنگ ہو جاتا ہے اور اگر یہی معیار قرار دیا جائے تو فارسی اور اردو کا دفتر بے پایاں بالکل بیکار ہو جائے گا"۔ (ج ۱، ص ۱۱) مگر اس کی وضاحت نہیں ہے کہ کس معنی میں بیکار ہو جائے گا؟

ان خواص کو متعین کرتے ہوئے "جن کے بغیر شعر شعر نہیں رہتا" شبلی کہتے ہیں "حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے: محاکات اور تخیل۔ ان میں سے ایک بات بھی پائی جائے تو شعر شعر کہلانے کا مستحق ہوگا"۔ باقی اوصاف یعنی وزن، "سلاست، صفائی،

حسن بندش وغیرہ وغیرہ شعر کے اجزائے اصلی نہیں بلکہ عوارض اور مستحسنات ہیں"۔ (ج ۴، ص ۸) اس وغیرہ وغیرہ میں خیال بندی، سادہ و شیریں الفاظ اور طرز ادا کی جدت وغیرہ بھی شامل تھے۔ انہوں نے محاکات اور تخیل پر بڑی تفصیلی بحث لکھی ہے، جو حالی (یا شبلی کے حال، یعنی یورپ کے) اثرات سے محفوظ نہیں۔ اگرچہ انہوں نے کہیں بھی حالی کا ذکر نہیں کیا مگر اس میں مقدمہ کے بعض تصورات کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے۔ اس خیال کو رد کرتے ہوئے کہ شعر کا جوہر اصلی محاکات یعنی مصوری ہے، محاکات کے مقابلے میں شبلی تخیل کی برتری جتلاتے ہیں۔ محاکات کے معنی وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ "کسی چیز یا حالت کا اس طرح ادا کرنا کہ اس کی تصویر آنکھوں میں پھر جائے"۔ تصویر اور محاکات کا فرق وہ یہ بتاتے ہیں کہ تصویر اگرچہ مادی اشیاء کے علاوہ حالات یا جذبات کی بھی کھینچی جا سکتی ہے مگر "تصویر ہر جگہ محاکات کا ساتھ نہیں دے سکتی" کیونکہ بہت سے ایسے حالات و واقعات ہوتے ہیں جو تصویر کی دسترس میں نہیں آسکتے۔ مثلاً

نسب نامہ دولت کے قباد ورق بورق ہر سوئے برد باد

درج بالا شعر لکھ کر شبلی پوچھتے ہیں کہ اس کا "خیال تصویر کے ذریعے کیونکر ادا ہو سکتا ہے؟... اس کے برعکس شاعرانہ مصوری (یعنی محاکات) ہر خیال، ہر واقعے، ہر کیفیت کی تصویر کھینچ سکتی ہے"۔ (ج ۴، ص ۱۰۔۹) عام مصوری کی خوبی یہ ہے کہ تصویر تمام جزئیات میں اصل کے مطابق ہو، تب ہی اس سے اصل کا اثر پیدا ہوگا۔ اس کے برعکس محاکات میں شاعر صرف ان اجزاء کو لیتا ہے جن سے کسی خاص طرح کے جذبات ابھارنا مقصود ہوں۔ گویا شاعر کم سے کم اجزاء کے بیان سے زیادہ سے زیادہ تاثر پیدا کر سکتا ہے۔ تصویر اگر اصل کے مطابق ہوگی تو مصور کامل فن کہلائے گا۔ لیکن شاعر کو یہ مشکل درپیش رہتی ہے کہ وہ نہ تو اصل کی پوری تصویر کھینچ سکتا ہے کہ اس مطابقت سے احساسات برانگیختہ نہیں ہوں گے، اور نہ اصل سے دور ہو سکتا ہے کہ اس وجہ سے اس پر صحیح تصویر نہ کھینچنے پر اعتراض ہوگا۔ اس موقع پر اس کو تخیل سے کام لینا پڑتا ہے۔ (ج ۴، ص ۱۱۔۱۰)

شبلی کے ہاں تخیل کی بحث سے پہلے چند امور دیکھتے چلیے۔ حالی نے بھی میکالے کے حوالے سے (اصل میں بحوالہ ارسطو ہی کے) شاعری کی قلم رو کو مصوری، بت تراشی اور ناٹک وغیرہ سے وسیع بتایا تھا۔ (۸۴) اور شبلی بھی یہی کہہ رہے ہیں۔ اس بحث کے فوراً بعد حالی نے بھی تخیل کی بحث چھیڑی اور مطالعہ کائنات و تفحص الفاظ کا مسئلہ اٹھایا تھا۔ اور شبلی بھی آگے یہی کر رہے ہیں۔ انہوں نے اگرچہ تخیل کی بحث حالی کی نسبت تفصیل سے لکھی ہے، مگر نتیجہ کچھ مختلف نہیں ہے۔ حالی کے اثرات بولتے نظر آتے ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ حالی کے ہاں اختصار اور سلاست زیادہ ہے۔ شبلی نے تخیل کی بحث سے پہلے تکمیل محاکات کی کچھ ضروریات بتائی ہیں، جو یہ ہیں: محاکات کا مقصد اور کمال یہ ہے کہ کسی شے یا کیفیت کا بیان کا لحاظ اس کے حسب حال ہو، اس طرح کہ وہ شے "خود مجسم ہو کر سامنے آجائے"۔

سوال یہ ہے کہ آخر یہ محاکات کیا شے ہے؟ شاعری کی حقیقت کے بارے میں دو اہم نقطہ ہائے نظر ہیں۔ ایک گروہ افلاطون و ارسطو کی ہمنوائی میں شاعری کو حقیقت کی نقل گردانتا ہے۔ ان لوگوں کا خیال ہے کہ مسلمانوں کی روایت میں بھی شاعری کو حقیقت کی نقل ہی سمجھا گیا ہے۔ (۸۵) دوسرا گروہ، جس کے ایک اہم نمائندے اس دور میں شمس الرحمٰن فاروقی ہیں، اس رائے کا حامی ہے کہ شاعری حقیقت کی نقل نہیں بلکہ اس کی بنیاد استعارے پر ہوتی ہے اور استعارہ حقیقت کی نقل نہیں بلکہ حقیقت کو refasion کرتا ہے یا نئے سرے سے بیان کرتا ہے۔ (۸۶) افلاطون اور ارسطو نے شاعری کو حقیقت کی Mimesis کہا ہے، جس کا ترجمہ انگریزی میں Imitation اور اردو میں "نقل" کیا جاتا ہے۔ لیکن اس یونانی لفظ Mimesis کا اصل مفہوم کیا ہے؟ اس پر بقول شمس الرحمٰن فاروقی خود انگریزی میں بڑا اختلاف ہے۔ عربوں نے جہاں اور بہت سی یونانی کتب کا ترجمہ کیا، وہاں ارسطو کی Poetics بھی ان کے مطالعے میں آئی اور اس کی تلخیص بھی کی گئی۔ انہوں نے Mimesis کے لئے جو لفظ استعمال کیا وہ "نقل" نہیں (کیونکہ اس کا اصل مفہوم Copy نہیں، ایک مقام سے دوسرے مقام سے منتقلی ہے) بلکہ "محاکات" ہے۔ یہ اب الگ بات ہے کہ اردو میں محاکات کا مطلب نقل اتارنا یا صورت کھینچنا بیان کیا جاتا ہے۔ مقالات شبلی میں ہے کہ "ارسطو کا یہ خیال کہ انسان میں محاکات کا مادہ تمام جانوروں سے زیادہ ہے، محض غلط ہے۔" حاشیے میں شبلی لکھتے ہیں کہ "محاکات کا لفظ ارسطو کی تحریر میں بار بار آیا ہے، اس لئے اس کے معنی اچھی طرح ذہن نشین کر لینے چاہئیں۔ محاکات کے معنی کسی چیز کی نقل اتارنا یا صورت کھینچنا ہیں"۔ (۸۷)

جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے شبلی شاعری کے اس تصور سے قدرے اختلاف رکھتے ہیں جس کے مطابق یہ محاکات یعنی نقل ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ شاعری ایسی محاکات ہے جس میں تخیل کی کارفرمائی کی وجہ سے نقل کے بجائے 'ایک نئی طرح کی تخلیق' کا شائبہ ہو، کیونکہ ان کے خیال میں انسان محض نقال نہیں بلکہ خلاق ہے۔ وہ شاعری میں محاکات کے مقابلے میں تخیل کی فوقیت کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک

تخیل روح، اور محاکات جسم کے مانند ہیں: ''اگرچہ محاکات اور تخیل دونوں شعر کے عنصر ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ محاکات میں جو جان آتی ہے وہ تخیل ہی سے آتی ہے۔ ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں''۔ محاکات دیکھی سنی شے کو بعینہ ادا کر دینے کا نام ہے۔ ''لیکن ان چیزوں میں ایک خاص طرح کی ترتیب پیدا کرنا، تناسب اور توافق کو کام میں لانا، ان پر آب و رنگ چڑھانا، قوت تخیل کا کام ہے۔'' (ج ۴، ص ۳۰) شبلی نے تخیل کی تعریف مصری لوکس سے نقل کی ہے: ''وہ قوت جس کا یہ کام ہے کہ ان اشیاء کو جو مرئی نہیں ہیں یا جو ہمارے حواس کی کمی کی وجہ سے ہم کو نظر نہیں آتیں، ہماری نظروں کے سامنے کر دے''۔ اس تعریف کو شبلی نے غلط نہیں کہا، بلکہ صرف یہ لکھا کہ ''یہ تعریف پوری، جامع اور مانع نہیں'' اور ایسی جامع مانع تعریف ممکن بھی نہیں۔ (ج ۴، ص ۱۱) ان کے نزدیک ''تخیل دراصل قوت اختراع کا نام ہے''، جو صرف شاعروں کا میراث نہیں بلکہ فلسفی اور سائنس دان بھی اس سے بہرہ رکھتے ہیں۔ لیکن فلسفے اور شاعری کے تخیل کا میدان جدا ہے۔ یہ قوت فلسفے میں ایجاد و اکتشاف کا کام کرتی ہے اور شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرتی ہے۔ فلسفی اور سائنس دان کا تخیل موجودات واقعی سے کام لیتا ہے، جبکہ شاعر کا تخیل موجودات ممکنہ اور مفروضہ از قسم ہما، سیمرغ، گاؤ زمین اور تخت سلیمان تک کو اپنے کام میں لاتا ہے۔ چونکہ اس تخیل کا کام جذبات انسانی کو تحریک میں لانا ہوتا ہے، اس لئے شاعری کی ایسی باتیں سننے والے کے دل پر اثر انداز ہوتی ہیں؛ جبکہ یہی باتیں فلسفی یا سائنس دان کی زبان سے اگر ادا ہوں تو ہم انہیں مجنون کہیں گے۔ کیونکہ شاعرانہ تخیل کا طریقہ علت و معلوم کے عام طریقے سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ اس میں چیزیں ایک ایسے سلسلے سے مربوط نظر آتی ہیں جس میں غرض و غایت، اسباب و محرکات اور نتائج وغیرہ عام منطقی سلسلے سے بالکل الگ ہوتے ہیں۔ (ج ۴، ص ۳۹۔ ۴۳) انہوں نے ''تخیل کے لئے مواد اور تخیل کی بے اعتدالی'' کے تحت جو کچھ لکھا ہے اس کا مفاد بھی آزاد اور حالی کی طرح یہ ہے:

''اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ تخیل کے لئے معلومات و مشاہدات کی ضرورت نہیں، یا ہے تو بہت کم ... چنانچہ ان شعرا نے جنہوں نے واقعات یا مشاہدات کو ہاتھ تک نہیں لگایا خیالات کا گویا گوں عالم پیدا کر دیا۔ جلال اسیر، زلالی، شوکت بخاری، بیدل، ناصر علی وغیرہ نے صرف گل و بلبل سے دیوان طیار کر دیے اور شاعری کو چمنستان خیال بنا دیا''۔ (ج ۴، ص ۴۷)

وہ بتاتے ہیں کہ شاعری میں اکثر ناممکنات یا غیر موجود چیزوں سے کام لیتے ہیں جنہیں تخیل ایک عالم میں جمع کر دیتا ہے۔ ''شعراء کی اس سے زیادہ کوئی بدقسمتی نہیں کہ تخیل کا بے جا استعمال کیا جائے''۔ (ج ۴، ص ۵۰۔ ۴۷)

شبلی کا کہنا ہے کہ تخیل کی بے اعتدالی کے مواقع مبالغے، تناسب لفظی یا ایہام، تشبیہ و استعارے اور حسن تعلیل کے استعمال میں آتے ہیں؛ لیکن اس نے سب سے زیادہ گمراہی مبالغے میں پھیلائی ہے۔ (مبالغے کے باب میں بھی حالی سے شبلی کے موازنے کی ضرورت ہے) ان کا کہنا ہے کہ عام طور پر سمجھ لیا گیا ہے کہ

''مبالغے کے لئے اصلیت اور واقعیت کی ضرورت نہیں اس بنا پر قوت تخیل جی کھول کر بلند پروازی دکھاتی ہے اور کج روی اور بے راہ روی کی اس کو پروا نہیں ہوتی .. شاعر کو چونکہ ایک حال پر قناعت نہیں اس لئے وہ محالات کی تہ پر تہ قائم کرنا چاہتا ہے لیکن یہ تخیل کی سخت بے اعتدالی ہے۔'' (ج ۴، ص ۵۲۔ ۵۱)

اس طرح وہ مبالغے، لفظی تناسب یا ایہام پر مبنی شاعری کو تخیل کی بے کاری اور بے اثری سے تعبیر کرتے ہیں۔ ہماری کلاسیکی شعریات جب جدید تنقیدی تصورات کے در آنے سے بے رواج ہونے لگی تو اس کے اکثر تصورات کا اصل مفہوم اور شعر میں ان کی معنویت بھی خطرے میں پڑ گئی۔ ایسے ہی تصورات میں سے رعایت لفظی، تناسب لفظی اور ایہام وغیرہ بھی ہیں۔ سبک ہندی کی روایت نے (جس پر ہم آگے چل کر بات کریں گے) فارسی اور اردو شعریات میں اس امکان کی دریافت اور اضافہ کیا کہ کثیر المعنی الفاظ کی موجودگی شعر میں لفظوں کے ماہرانہ استعمال سے کثرت معنی کا سبب بنا کرتی ہے' لہٰذا اردو شعری روایت میں رعایت لفظی و معنوی کو فروغ ہوا اور شعراء نے فارسی اور اردو میں ایسے ایسے کمالات دکھائے جن کی مثال دوسری ادبی روایتوں میں کم ہے۔ مگر آزاد اور حالی نے بیک زبان ہو کر اسے ''شعری عیب'' قرار دیا اور پھر شبلی بھی انہی کے ہمنوا ہوئے۔ یہ اثرات اب بھی جاری ہیں۔

ایہام اور تناسب لفظی کو رد کرتے ہوئے شبلی نے کہا کہ تخیل یہ سارا گورکھ دھندا ذو معنی الفاظ کی بدولت کرتی ہے۔

''سینکڑوں ہزاروں اشعار جو نازک خیالی کے نمونے سمجھے جاتے ہیں ان کی تمام تر بنیاد اسی قسم کی لفظی خصوصیتوں پر ہے۔ چنانچہ ان کا اگر کسی اور زبان میں ترجمہ کر دیا جائے تو تخیل بالکل باطل ہو جاتی ہے۔'' (ج ۴، ص ۵۳)

اب معیار اگر یہ ہو کہ دوسری زبان میں ترجمہ ہو کر بھی شعر کے اصل زبان والے اوصاف لازماً برقرار رہنے چاہیں اور اگر نہ رہیں تو شعر لازماً

خراب ہوگا، تو اس معیار پر دنیا کی کون سی زبان کی شاعری، شاعری قرار پائے گی؟ کیونکہ یہ مسئلہ تو ہر زبان کی شاعری کے ساتھ ایک لازمے کے طور پر ہے۔ اگر نہ ہوتا تو دنیا بھر کے مترجمین کو غدار بننے کا خطرہ دامن گیر نہ رہتا۔ مرزا دبیر کا یہ شعر

تلواروں پر وہ سیف جو شعلہ فشاں ہوئی　　جل بھن کے آب تیغوں کی رن میں دھواں ہوئی

نقل کرکے شبلی لکھتے ہیں: "تلوار کی آب کو پہلے پانی فرض کیا، پھر اس کا جلنا، بھنا اور دھواں ہو جانا، جو کچھ چاہا ثابت کرتے چلے گئے۔" (ج ۴، ص ۵۴) یہاں اصل میں لفظ "آب" کی ذو معنویت سے فائدہ اٹھایا جا رہا ہے، جس سے پانی، چمک اور دھار سب مراد ہو سکتے ہیں۔ ایک بے جان شے، تلوار، کی دھار (آب) کو جو غصہ آیا تو وہ شعلہ بن گئی (گویا استعارہ قائم ہو گیا) اور پھر اس استعارے کو دوبارہ لغوی معنی میں حقیقی آگ قرار دے کر اس میں جلنے بھننے اور دھویں کے جملہ اوصاف ڈال دیے گئے۔ یہ مرکب استعارہ یا استعارہ در استعارہ سبک ہندی کا خصوصی امتیاز ہے جس کی طرف ہم اشارہ کر چکے ہیں۔

آگے کی بحث سے ظاہر ہوگا شبلی بھی اس طریق کار سے ناواقف نہیں تھے؛ مگر آزاد اور حالی یا انیسویں صدی کی انگریزی شعریات سے مغلوبیت اپنا کام دکھا رہی تھی۔ پھر اسی منطق پر تشبیہ اور استعارے کے بارے میں انہی پیش رووں کی بولی بولی جاتی ہے۔ لکھتے ہیں "استعارے اور تشبیہیں جب تک لطیف، قریب المأخذ اور اصلیت سے ملتے جلتے ہوتے ہیں شاعری میں حسن پیدا کر دیتے ہیں" "لیکن تخیل کی بے اعتدالی" دور از کار اور فرضی استعارات اور تشبیہیں پیدا کرتی ہے اور پھر اس پر اور بنیادیں قائم کرتی جاتی ہے۔" بیدل کا شعر ہے۔

تبسم کہ بہ خون بہار تیغ کشید　　کہ خندہ بر لب گل نیم بسمل افتادہ است

(کس کے قاتل تبسم نے خون بہار کے ارادے سے تلوار سونتی ہے کہ اس کی ہنسی کا وار پھول کے نیم بسمل لب پر پڑا) اس پر شبلی کہتے ہیں "اس تخیل میں جو بے اعتدالی ہے استعارات کی وجہ سے ہے۔ بہار کا خون، تبسم کی تلوار، خندۂ گل کا بسمل ہونا، دور از کار استعارات ہیں۔" (ج ۴، ص ۵۴) تشبیہات کے باب میں انہوں نے تخیل کی بے اعتدالی یہ بتائی ہے کہ جب کسی چیز کو کسی چیز سے تشبیہ دیتے ہیں تو

"پھر اس شے کے جس قدر اوصاف اور لوازم ہیں اس میں ثابت کرتے ہیں... مثلاً کمر کو بال سے تشبیہ دیتے ہیں، اب اس کے بعد بال کے جتنے اوصاف ہیں کمر میں ثابت کرتے ہیں... یا مثلاً ابرو کو تلوار باندھا تو تلوار کے تمام لوازم آب و تاب، دم خم، جوہر تاب، ذاب، قبضہ میان سب کچھ اس کے لئے ثابت کرتے جاتے ہیں"۔ (ج ۴، ص ۵۵)

اسی طرح پانچویں جلد میں صنف غزل کے جو معائب شبلی نے گنوائے ہیں وہ حالی کی صدائے بازگشت ہی ہے، لیکن کہیں کہیں یہ عین حالی کی آواز بلکہ الفاظ نظر آنے لگتے ہیں:

"لیکن ایرانی شعراء نے ان میں اس قدر مبالغہ کیا کہ ان اوصاف کو حقیقی قرار دے کر ان کے تمام لوازمات اور جزئیات بیان کیے۔ مثلاً معشوق کو بے التفاتی کی بنا پر بے رحم کہا، پھر بے رحم کو قاتل کا خطاب دیا، پھر قتل کے تمام حقیقی سامان مہیا کر دیے، گویا معشوق واقعی ایک قاتل ہے۔ ہاتھ میں تلوار ہے، عاشق کو قتل کے لئے طلب کرتا ہے، اس کی آنکھوں پر جلاد کی طرح پٹی باندھتا ہے، پھر ذبح کرتا ہے، عاشق کے خون کی چھینٹیں اڑتی ہیں اور اس کے دامن پر پڑتی ہیں"۔ (ج ۵، ص ۷۹-۷۸)

حسن تعلیل میں بھی شبلی نے تخیل کی اسی بے اعتدالی کے نمونے گنوائیں ہیں۔ ان سب امور کا موازنہ حالی کے مقدمے کی اس بحث سے کیجیے جس میں انہوں نے ان نیچرل شاعری کا مذاق اڑایا ہے۔ اس سے حالی کی لطافت طبع اور شبلی کی ثقاہت کا بھی اندازہ ہو جائے گا۔ کیا حالی سے شروع ہونے والے غزل سے ایسے ہی ٹھٹھے مذاق کا یہ انداز شبلی سے ہوتا ہوا بعد کی تنقید میں سکہ رائج الوقت نہیں بنا؟

جیسا کہ پہلے مذکور ہوا شبلی محاکات پر تخیل کی برتری کے قائل ہیں جو حالی کی عمومی سکیم سے ذرا مختلف ہے، مگر شبلی کا تصور تخیل اور اس سے متعلقہ مباحث حالی ہی کے رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ اس باب میں شبلی نے ایک نقطہ ایسا بیان کیا ہے جو مجموعی حیثیت میں تو حالی ہی کے زاویہ خیال کا ہے مگر جس کی توضیح بحث حالی سے بہتر ہے۔ وہ ہے تخیل اور محاکات کے استعمال کے مواقع کا بیان۔ شبلی کے مطابق تخیل اور محاکات کے استعمال کے موقعے الگ الگ ہیں، مگر "افسوس یہ ہے کہ متاخرین کا کلام تمام تر اسی قسم کی شاعری سے بھرا پڑا ہے"۔ (ج ۴، ص ۵۷-۵۶) جس میں ان دونوں کے محل استعمال کو گڈمڈ کر دیا گیا ہے۔ اس طرح وہ کہتے ہیں مدحیہ شاعری بھی محاکات میں داخل ہے۔ مگر اکثر شعرا مدح میں تخیل سے کام لے کر "اس قسم کے خیالی مضامین پیدا کرتے ہیں جن کو محاکات اور اصلیت سے کچھ واسطہ نہیں۔" (ج ۴ ص ۵۸) قطع نظر اس کے کہ مدح کی شان میں آنے والے محاکات کو تخیل سے صرف نظر کر کے "بے جان" کیوں رہنے دیا جائے (کیونکہ انہی کا کہنا ہے کہ "محاکات میں جو جان آتی ہے تخیل ہی سے آتی ہے، ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں") اصولی بات یہ ہے کہ شبلی

کے اس نکتے کا مفاد حالی ہی کو ملے گا جو تخیل پر اصلیت و واقعیت اور مشاہدہ کائنات کے پہرے بٹھانے کا مشورہ دے گئے تھے۔ یوں لگتا ہے تخیل کا باقی بیان شبلی نے اسی مشورے پر عمل کر کے لکھا ہے۔ ہم اس کی تفصیل سے گریز کرتے ہوئے صرف اشاروں پر قناعت کریں گے۔

ان میں پہلا مسئلہ واقعیت کا ہے۔ شعر میں واقعیت ہونی چاہیے یا مبالغہ؟ شبلی کے نزدیک چونکہ "واقعیت و مبالغہ متناقض چیزیں ہیں"، لہٰذا وہ اس گروہ سے متفق نہیں جو کذب و مبالغہ کو شاعری کا زیور مانتا ہے۔ ان کی رائے دوسری طرف ہے۔ کہتے ہیں کہ بلاغت کے نکتہ شناس "اگر زور طبیعت کی وجہ سے مبالغہ کرنا چاہتے ہیں تو ساتھ کوئی شرط لگا دیتے ہیں جس سے مبالغہ مبالغہ نہیں رہتا۔" (ج ۴، ص ۹۰-۸۹) کذب و مبالغہ میں چونکہ تخیل کا استعمال ہوتا ہے، لہٰذا اس کا حسن مبالغے کی وجہ سے نہیں بلکہ تخیل کی بنا پر ہوتا ہے۔ شعر کی دو قسمیں تخیلی اور غیر تخیلی قرار دے کر شبلی لکھتے ہیں کہ تخیلی شعر میں واقعہ اہم نہیں ہوتا لہٰذا ایسے میں تخیل کا زور اور مبالغہ بدنما نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن فلسفیانہ، اخلاقی، تاریخی، عشقیہ اور نیچرل شاعری میں مبالغہ بالکل لغو ہوتا ہے۔ مبالغے کے باب میں شبلی کا یہ ایک اہم نقطہ ہے، جس میں مبالغے کے لئے قدرے گنجائش نکلتی ہے۔ ورنہ وہ یہی کہتے ہیں کہ اگر شاعری کا مقصد اثر و تاثیر ہے تو یہ مبالغے کے بنا پر نہیں بلکہ اصلیت و واقعیت کی وجہ سے ہے۔ ایک مقام پر تو شبلی حالی کے تصور اصلیت کے اس نکتے کے بھی انتہائی قریب آجاتے ہیں جہاں حالی نے اصلیت میں خالص حسی عناصر کے ساتھ ساتھ کچھ عقلی رتصوری رتخیلی عناصر کی گنجائش بھی نکال لی ہے۔

> "یہ ضروری نہیں کہ شعر میں جو کچھ کہا جائے وہ سرتاپا واقعیت ہو، بلکہ غرض یہ ہے کہ اصلیت کے اثر سے خالی نہ ہو۔ مثلاً ایک واقعہ واقع میں نہیں ہوا، لیکن شاعر کو اس کا پورا یقین ہے۔ یہ واقعہ شعر میں ادا ہوگا تو اثر سے خالی نہ ہوگا" (ج ۴، ص ۹۳)

اس بیان کو حالی کے بیان کے مقابل رکھ کر دیکھنا مفید ہوگا، کیونکہ حالی کے ہاں جو اختصار اور وضاحت ہے وہ یہاں نہیں ہے۔ لیکن اصل بات وہی ہے کہ حالی اور شبلی کے ہاں واقعیت و اصلیت پر جو زور ہے اس کی روشنی میں مبالغے کے لئے ہر طرح کی گنجائشیں معدوم کے حکم میں ہیں۔ وہ کسی شاعر میں مبالغے کی کارفرمائی کی پسندیدگی رنا پسندیدگی یا رد و قبول کا ایک عجیب و غریب معیار دیتے ہیں، جو سراسر ان کے پیش رووں کے مندرجہ بالا تصور سے پھوٹتا ہے۔

> "جن شعراء کے کلام سے مبالغے کی خوبی پر استدلال کیا جاتا ہے، ان کی نسبت یہ دیکھو کہ وہ کس زمانے کے ہیں۔ اگر متاخرین میں ہیں تو سمجھ لینا چاہیے کہ یہ تمدن کی خرابی ہے، جس کا اثر مذاق پر بھی پڑا ہے کہ لوگ مبالغے کو پسند کر رہے ہیں۔ اس لئے نہ شاعر سند کے قابل ہے نہ پسند کرنے والوں کے مذاق سے استدلال ہو سکتا ہے۔ بلکہ یہ سمجھ لینا چاہیے کہ یہ تمدن کی خرابی ہے جس نے شاعر اور سامعین دونوں کے مذاق کو خراب کر دیا ہے۔" (ج ۴، ص ۹۱)

گویا مبالغہ اگر متقدمین میں ہے تو جائز اور متاخرین میں ہو تو مردود! یہاں شعر کے ذاتی وصف و کمال کا جس طرح خون کیا گیا ہے اس کے لئے کم سے کم 'جائے عبرت' کا کلمہ استعمال ہونا چاہیے! یہ تصور ابن قتیبہ کے اس معیار کے بھی سراسر متضاد ہے، جس میں کسی شاعر کے لئے قدیم و جدید ہونے کے بجائے فنی معیار اہم بتائے گئے ہیں۔ (۸۸)

ایران میں شاعری کی ابتدا والے باب میں "شاعری کی تدریجی رفتار" کا انداز یہ بتایا گیا ہے "شعر اگرچہ غیر مادی چیز ہے لیکن مادیات کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔" (ج ۴، ص ۱۱۷) ان کا خیال ہے کہ معاشرت و تمدن میں سادگی سے پیچیدگی کے سفر کا اثر شعر پر بھی پڑتا ہے۔ پھر مبالغوں، تشبیہوں اور استعاروں میں در آنے والی باریکیوں، نزاکتوں، رنگینیوں، خیال آفرینیوں، طلسم کاریوں اور، اور... یعنی جملہ مجموعہ ہائے خرابی کی ایک لمبی فرد جرم ہے جو "سادگی سے پیچیدگی" کے فلسفے کے تحت شعرائے متاخرین کے سر لگائی گئی ہے۔ (ج ۴، ص ۱۱۸) کون کہہ سکتا ہے کہ یہ سب بواسطہ مقدمہ شعر و شاعری، آب حیات سے نہیں آرہا! شاعری کے عروج و زوال کو شبلی بھی تمدنی و سیاسی حالات کے تابع دیکھتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ اردو میں بھی یہی حالت تھی۔

> "ولی دکنی نے اردو شاعری کی بنیاد ڈالی۔ وہ ناصر علی اور بیدل کا معاصر تھا، جو مضمون بندی اور خیال آفرینی میں بال کی کھال نکالتے تھے۔ ولی ان لوگوں سے راہ و رسم رکھتا تھا۔ اس کے ساتھ فارسی شاعری کا ماہر تھا۔ تاہم اردو میں شاعری شروع کی تو اس کا یہ انداز ہے۔
>
> جسے عشق کا تیر کاری لگے ہے
> تو پھر زندگی اس کو بھاری لگے ہے
>
> سادگی کا یہ وصف قدماء کے اخیر دور تک قائم رہا، لیکن مدارج میں فرق آتا گیا۔ کیونکہ جس قدر زمانہ گزرتا جاتا تھا سادگی کے بجائے زور اور تکلف آتا جاتا تھا۔" (ج ۴، ص ۱۱۹)

گویا قدماء کے ہاں تشبیہ و استعارات سے لے کر مدحیہ و عشقیہ مضامین تک برتنے میں ابتدا سادگی ہوتی ہے جو بعد میں نہیں رہتی۔ ان تمام

تصورات کا ماخذ آبِ حیات میں تلاش کرنا ناممکن نہیں!

جدید نظری تنقید کے مسائل میں سے ایک اہم مسئلہ شاعری کے سماجی وظیفے کا ہے۔ شبلی عموماً جمالیاتی نقاد کہلاتے ہیں، شاعری میں تخیل کی غیر معمولی اہمیت کے قائل ہیں، اسے تنہا نشینی اور مطالعہ نفس کا نتیجہ بھی قرار دیتے ہیں اور خطابت و شاعری میں امتیاز کی خاطر شاعر کو سامع یا قاری سے بے نیاز بھی بتاتے ہیں۔ مگر اس کے باوجود نئے تنقیدی اثرات کے تحت شاعری کے اخلاقی و سماجی وظیفے سے بھی صرفِ نظر نہیں کرتے ہیں۔ "شعر ایک قوت ہے جس سے بڑے بڑے کام لئے جاسکتے ہیں، بشرطیکہ اس کا استعمال صحیح طور سے کیا جائے۔" (ج ۴، ص ۱۰۱) عرب کی شاعری سے شعر کی اخلاقی و سماجی خدمت کی مثالیں دیکر کہتے ہیں: "شریفانہ اخلاق پیدا کرنے کا شاعری سے بہتر کوئی آلہ نہیں ... اخلاقی تعلیم کے لئے ایک ایک شعر ایک ضخیم کتاب سے زیادہ کام دے سکتا ہے۔" (ج ۴، ص ۱۰۳) کہتے ہیں کہ شاعری خواہ کسی قسم کی بھی ہو — اخلاقی، فلسفیانہ یا عشقیہ — اس سے مفید کام لئے جاسکتے ہیں۔ لیکن حالی ہی کے رنگ میں ان کا موقف ہے کہ اکثر شعرائے ایران نے شاعری کا صحیح استعمال نہیں کیا اور مدح و مبالغہ اور کذب و افترا کا طومار جمع کیا۔ (ج ۴، ص ۱۰۵؛ جلد چہارم کے صفحات ۹۸ تا ۱۰۹ شبلی نے شاعری کے اثرات کے تحت شاعری کے اس وظیفے پر تفصیلاً اظہارِ خیال کیا ہے۔)

شبلی کے شعری تصورات کے اس جائزے سے سردست توجہ اس امر کی طرف دلانا مقصود ہے کہ تخیل کی ماہیت، اس کی بے راہ روی، اصلیت، مبالغہ، مطالعۂ فطرت، تشبیہ و استعارہ کی پیچیدگی، شاعری کے عروج و زوال یا تدریجی ارتقاء میں سادگی سے آغاز اور پیچیدگی پر اختتام، تجریدی و خیالی مضمون آفرینی اور پھر شاعری کے اخلاقی و سماجی کردار کے بارے میں شبلی کے یہ سب تصورات پوری طرح اپنے نامور پیش روؤں سے اثر پذیر ہیں، یا نرم الفاظ میں یوں کہیے کہ اس معاملے میں ان سب کے مآخذ ایک ہیں۔ حالی اور شبلی کے تصورات کے اشتراک کی طرف کلیم الدین احمد اور ڈاکٹر عبادت بریلوی نے بھی اشارہ کیا ہے۔ (۸۹) مگر ہمارے خیال میں ان امور پر سب سے پہلے غالباً مولانا عبدالماجد دریابادی نے نہایت واضح الفاظ میں اشارے کئے تھے۔ سید سلیمان ندوی کے اپنے نام خطوط کے حواشی میں وہ لکھتے ہیں

> "میں نے سید صاحب کو لکھا تھا کہ شعر العجم میں نے حال ہی میں توجہ سے پڑھی، گو پسند تو بہت آئی لیکن فنِ شعر سے متعلق اس میں جا بجا بہت کچھ وہی درج ملا جو میں حالی کے مقدمہ دیوان میں پڑھ چکا تھا۔ شعر العجم پر (میں نے) تنقید اس پہلو سے لکھنی چاہی تھی اور یہ چیز قدرتاً سید صاحب کو گراں گزری"۔ (۹۰)

اس خط پر تاریخ ۲ رنومبر ۱۹۱۴ء کی ہے۔ ۱۸ رنومبر کو شبلی کا انتقال ہو گیا۔ ان حالات میں اور شاید سید سلیمان ندوی کی ناگواری کے خیال سے عبدالماجد دریابادی نے اس مسئلے پر کچھ نہیں لکھا۔ لیکن راقم کے خیال میں بات صرف ارسطو کے معاملے میں توارد کی نہ تھی (جیسا کہ سید صاحب کے جوابی خط میں ذکر تھا) کیونکہ حالی نے تو ارسطو کا ردِ لکھا ہی نہیں جبکہ شبلی نے ارسطو سے اختلاف کیا ہے۔ حالی اور شبلی میں اصل توارد مطالب جن امور میں تھا وہ جدید مغربی تصوراتِ شعر سے اثر پذیری کے حوالے سے تھے، جن پر ہم نے تفصیلی بحث کی ہے۔ اس بارے میں شیخ اکرام کی رائے یہ ہے:

> "شعر العجم کی طویل بحث میں (مقدمہ) شعر و شاعری سے جتنا استفادہ ظاہر ہوتا ہے اس سے زیادہ حالی اور شبلی کے نقطۂ نظر کا اختلاف، حالی کی نقادانہ اور حکیمانہ برتری اور شبلی کی جمالیاتی اور فنکارانہ فوقیت نظر کے سامنے آتی ہے"۔ (۹۱)

حالی کی نقادانہ اور شبلی کی فنکارانہ برتری کا معاملہ اپنی جگہ ہے مگر راقم کے خیال میں سوائے لفظ و معنی کی بحث کے شبلی نے حالی سے کم ہی اختلاف کیا ہے۔ اس باب میں ان کی رائے واقعی قدماء کی ہمنوائی اور حالی سے الگ ہے، اور حقیقت یہ ہے کہ معنی پر لفظ کی یہ ترجیح شبلی کے مشرقی شعری ذوق اور تربیت ہی کا حصہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ اہلِ فن کے دو گروہ ہیں:

> "ایک لفظ کو ترجیح دیتا ہے ... عرب کا اصل انداز یہی ہے۔ بعض لوگ مضمون کو ترجیح دیتے ہیں .. لیکن زیادہ تر اہلِ فن کا یہی مذہب ہے کہ لفظ کو مضمون پر ترجیح ہے۔ وہ کہتے ہیں مضمون تو سب پیدا کر سکتے ہیں، لیکن شاعری کا معیارِ کمال یہی ہے کہ مضمون ادا کن الفاظ میں کیا گیا ہے ... حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشاء پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ ہی پر ہے۔" (ج ۴، ص ۶۷۔۶۹)

آزاد، حالی اور شبلی، اردو کی جدید ادبی تنقید میں اپنی اپنی تین عہد آفرین کتب کے ساتھ معیاری اور قواعدی (Normative) اصول کار بن گئے ہیں۔ آبِ حیات نے جو ادواری طریقہ کار اختیار کیا، شاعری کے عروج و زوال کے جو اصول دیے اور غیر دہلوی شعراء — مثلاً گجراتی، دکنی، پنجابی — عورتوں اور ہندوؤں کو مشاہیر شعرائے اردو کو خارج کر کے اس نے جو فہرستِ استناد بنائی، وہ بعد کے مورخینِ ادب

کے لئے معیاری نمونہ بن گئی۔ مقدمہ شعر و شاعری نے اصناف سخن اور مضامین شاعری کے لئے جو معیارات قائم کئے وہی بعد میں بھی سند ٹھہرے۔ اسی طرح برصغیر ہندوستان میں فارسی شاعری نے جو منفرد اسلوب اختیار کیا، جسے سبک ہندی کا نام دیا جاتا ہے شعرالعجم میں اس کے بارے میں جو ناپسندیدگی اور کم نگری کا رویہ اختیار کیا گیا ہے، وہی بعد کی تاریخ میں اس کا معیاری درجہ قرار پایا۔ گو اس میں شبلی تنہا نہیں مگر اردو کی حد تک انھی کے اثرات زیادہ ہوئے ہیں۔

اردو کے کلاسیکی شعری تصورات کی تشکیل میں سبک ہندی کے شعری تصورات کا کردار چونکہ بہت بنیادی اور تشکیلی رہا ہے اس لئے شبلی کے باب میں اس کا ذکر شاید غیر متعلق نہ ہو۔ سبک ہندی فارسی شاعری کی وہ طرز ہے جو ہندوستان کے فارسی گو شعرا کی ایجاد ہے۔ اس شاعری کی وہ انفرادی خصوصیات جو اسے ایرانی شاعری سے ممتاز کرتی ہیں یہ ہیں: لطیف اور نادر خیالات؛ نئے، نازک اور بیگانہ مضامین کی تلاش، جس میں جزیات کی بھی اہمیت بھی رہتی ہے؛ کلام کو سادگی اور وضاحت سے قصداً اور فنکارانہ کمال کے ساتھ خالی رکھنا، جسے اختصار و ایجاز کہنا چاہیے؛ تشبیہ و استعارات کی تہہ داری اور رعایت لفظی، ایہام اور ابہام سے ایسی پیچیدگی کہ مفہوم گم ہوتا محسوس ہو۔

شبلی اس طرز کے مخصوص انداز کو خیالات، زبان اور مضامین کی نزاکت اور پیچیدگی سے تعبیر کرتے ہیں، اور بابا فغانی کو اس کا بانی قرار دیتے ہیں: "اس دورِ جدید کے آدم بابا فغانی ہیں"۔ "طرزِ جدید کا موجد فغانی ہے"۔ (ج ۵، ص ۵۸) ان کے نزدیک دورِ متاخرین کی اس طرزِ غزل کے یہ اسٹائل (طرز) قائم ہوئے: "واقعہ گوئی یا معاملہ بندی" یعنی وہ معاملات جو عشق و عاشقی میں پیش آتے ہیں۔ اس طرز کو اپنانے والے وحشی یزدی، علی قلی میلی، اور علی قلی کمرہ ہیں۔ "غزل میں فلسفہ کی آمیزش" یہ کام عرفی نے کیا۔ "مثالیہ، یعنی کوئی دعویٰ کرنا اس پر شاعرانہ دلیل لانا"۔ "خیال بندی اور مضمون آفرینی"۔ شبلی نے اس طرز ادا کی یہ خصوصیت بھی بتائی ہیں، بات کو پیچیدگی سے پیچ دے کر کہنا، اختصار پیدا کرنے کے لئے کئی شعروں میں سمانے کے لائق خیال کو ایک شعر میں بیان کی کوشش کرنا، معمہ گوئی، دور از کار استعارے و تشبیہیں لانا، استعارات کی نزاکت اور جدت تشبیہ، زبان اور خیالات میں نزاکت اور تکلفات الفاظ کی نئی نئی تراشیں اور تراکیب۔ یہ ہیں متاخرین یا دورِ زوال کی غزل کی خصوصیت جسے بعد میں سبک ہندی کہا گیا ہے۔ (ج ۳، ص ۲۶۔۲۱)

اس سلسلے کا موجد فغانی شیرازی کو کہا جاتا ہے مگر اسے ترقی دینے والوں میں عرفی، نظیری، ظہوری، جلال اسیر، شوکت بخاری، طالب آملی، کلیم کاشانی، ناصر علی اور بیدل وغیرہ کا نام لیا جاتا ہے۔ ان میں سے اکثر شعراء کا ذکر شبلی نے پسندیدگی کے ساتھ نہیں کیا۔ ان کے بارے میں ان کی رائے کا اندازہ ان بیانات سے لگایا جا سکتا ہے: "کلیم کے بعد شاعری شاعری نہیں رہی بلکہ چیستاں گوئی بن گئی"۔ (ج ۱، ص ۴) "اس طرزِ خاص کا نمایاں کرنے والا جلال اسیر ہے۔۔شوکت بخاری، قاسم دیوانہ وغیرہ نے اس کو زیادہ ترقی دی۔۔۔ بیدل اور ناصر علی وغیرہ اسی گرداب کے تیراک ہیں"۔ (ج ۳، ص ۲۲) "استعارات کی جدت و نزاکت متاخرین کا عام انداز ہے، لیکن اس خاص وصف میں طالب آملی سب سے ممتاز ہے"۔ (ج ۳، ص ۲۶) "ان شعراء نے جنھوں نے واقعات یا مشاہدات کو ہاتھ تک نہیں لگایا، خیالات کا گونا گوں عالم پیدا کر دیا۔ جلال اسیر، زلالی، شوکت بخاری، بیدل، ناصر علی وغیرہ نے صرف گل و بلبل سے دیوان معمور کر دیے اور شاعری کو چمنستان خیال بنا دیا" (ج ۳، ص ۲۷) یاد رہے کہ شبلی یہاں تخیل کی بے اعتدالیوں کی بحث کر رہے ہیں۔ وہ تخیل میں واقعیت کے جس قدر قائل تھے اس کے پیش نظر "چمنستان خیال" کوئی پسندیدہ صفت نہیں ہو سکتی۔ ولی دکنی کی سادگی اور بے تکلفی کے ذکر میں کہتے ہیں کہ ولی "ناصر علی اور بیدل کا معاصر تھا، جو مضمون بندی اور خیال آفرینی میں بال کی کھال نکالتے تھے"۔ (ج ۴، ص ۱۱۹)

ان بیانات کی روشنی میں یہ نتیجہ آسانی سے اخذ کیا جا سکتا ہے کہ شبلی سبک ہندی کے لئے کوئی نرم گوشہ نہیں رکھتے تھے۔ گو اس میں ان کی کوئی تخصیص نہیں کہ سبک ہندی کی طرف ایرانی ناقدین کا رویہ بھی یہی رہا ہے۔ مگر شبلی کے ذریعے یہ رویہ اردو داں طبقے میں بھی عام ہوا۔ یاد رہے کہ ان امور پر محمد حسین آزاد کی بھی بالکل یہی رائے تھی، جس کی طرف ہم پہلے اشارہ کر چکے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا یہ بیان تو جیسے شعرالعجم کے لئے ہی تھا:

> "اردو کا درخت اگرچہ سنسکرت اور بھاشا کی زبان میں اگا مگر فارسی کی ہوا میں سرسبز ہوا۔ البتہ مشکل یہ ہوئی کہ بیدل اور ناصر علی کا زمانہ قریب گزر چکا تھا۔۔۔ وہ استعارہ اور تشبیہ کے لطف سے مست تھے اس واسطے گویا اردو بھاشا میں استعارہ اور تشبیہ کا رنگ بھی آیا۔۔۔" (۹۴)

بیدل، ناصر علی اور غالب سبک ہندی کے نمائندہ شاعر ہیں تینوں ہی آزاد اور شبلی کے ناپسندیدہ بھی ہیں۔ شبلی نے نہ صرف ان شعراء پر بلکہ سبک

ہندی کے امتیازی خدوخال پر بھی پسندیدگی سے کچھ نہیں لکھا۔ ہندوستان کی سرزمین آکر فارسی شاعری میں جس "تازہ گوئی" کی روایت کا آغاز ہوا شبلی نے اس کے امتیازات کے تعین میں تو کوئی غلطی نہیں کی بلکہ چند کلمات میں نہایت پتے کی بات کی ہے۔ مگر یہ امتیازات جس تفصیلی تجزیے کے متقاضی تھے وہ نہ ہوا۔ مثلاً اس نئی طرز کی دو اہم ترین خصوصیتوں میں سے ایک کو وہ "مثالیہ" کا نام دیتے ہیں، جس کی تفصیل میں صرف یہ جملہ ملتا ہے: "یعنی کوئی دعویٰ کرنا یا اس پر کوئی شاعرانہ دلیل پیش کرنا۔ اس طرز کے بانی کلیم، علی قلی سلیم، مرزا صائب اور غنی ہیں"۔ (ج ۳، ص ۲۲) مگر پھر وہ اس مثالیہ یا تمثیل کے طریقہ کار کا کوئی تجزیہ پیش نہیں کرتے، صرف مثالیں دے دیتے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی کے مطابق یہ نکتہ اس قابل تھا کہ اس کا تجزیہ کر کے دکھایا جاتا۔ کیونکہ "شاعرانہ دلیل" زیادہ تر استعارے یا "ادعائے شاعرانہ" پر منحصر ہوتی ہے جس کے کوئی اصول وضوابط نہیں بنائے جا سکتے۔ (۹۵)

سبک ہندی کا دوسرا اہم ترین نکتہ شبلی یہ بتاتے ہیں کہ "اس زمانے کے اکثر مضامین کی بنیاد الفاظ پر اور ایہام پر ہے۔ یعنی لفظ کے لغوی معنی کو ایک حقیقی بات قرار دے کر اس پر مضمون کی بنیاد قائم کرتے ہیں"۔ مثال میں یہ شعر دیا ہے۔

امروز نیم شہرۂ عالم ز ضعیفی   عمریست کہ از ضعف قدم بر زبانہا

"بر زبان افتادن" کے اصطلاحی معنی مشہور ہونا ہے۔ لیکن لغوی معنی "زبان پر پڑنا ہے" اور اسی لغوی معنی پر مضمون کی بنیاد ہے۔ (ج ۳، ص ۲۵) یہ وہ نکتہ ہے جس پر ہمارے زمانے میں شمس الرحمن فاروقی نے ہند اسلامی تہذیب میں اردو کی کلاسیکی شعریات کی بازیافت کی پوری عمارت کھڑی کر دی ہے، اور ان کے پچھلے بیس پچیس برس کا سارے کا سارا کام بلا مبالغہ کسی نہ کسی طرح انہی نکات کے گرد گھومتا ہے۔ شبلی کے اس نکتے پر انہوں نے بالکل درست لکھا ہے کہ یہاں ایک اہم ترین نکتہ ایہام کی بھینٹ چڑھ گیا ہے۔ حتیٰ کہ اس کی مثال میں دیا گیا شعر بھی بمشکل ہی اس کی وضاحت کرتا ہے۔ (۹۶) شبلی نے جو بات صنعت ایہام کے بارے میں کہی ہے، وہ اس سے کہیں زیادہ سبک ہندی میں استعارے کے برتاؤ یا طریقہ کار پر صادق آتی ہے۔ انہوں نے جس رواروی میں یہ بات کہہ کر ختم کر دی، اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ انہوں نے یہ لکھ دیا کہ "لفظ کے لغوی معنی کو ایک حقیقی بات قرار دے کر... الخ"۔ لفظ کے لغوی معنی کو حقیقی قرار دینا تو روزمرہ کی زبان کا حصہ ہے۔ عام مفہوم میں لغوی معنی ہی حقیقی معنی ہوتا ہے۔ بات تو تب بنتی اگر شبلی یہ کہتے کہ 'لفظ کے غیر حقیقی معنی کو حقیقی بات قرار دے کر... الخ'۔ سبک ہندی کی شاعری کا سب سے بڑا امتیاز یہی ہے اس میں یہی کام ہوتا ہے۔ اور ایہام (جس کا مطلب لفظ کے قریب اور بعید معنی میں سے کسی قرینے کی بنا پر بعید معنی کو اختیار کر لینا) سے کہیں زیادہ استعارے کے ذریعے سرانجام دیا جاتا ہے۔ یعنی اس میں کسی لفظ کے استعاراتی معنی ہی کو لغوی معنی قرار دے کر اس کے متعلقات کو استعمال کیا جاتا ہے۔ یا پھر ان سے مزید استعارے بنائے جاتے ہیں... استعارے کے اسی طریقہ کار سے نئے نئے مضمون جنم لیتے ہیں یا ان کے نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ اسی کو مضمون آفرینی کہتے ہیں۔ مضمون آفرین شاعر کا کام حقائق و صداقتیں دریافت کرنے کے بجائے نئے لفظ اور نئے مضمون کی تلاش سمجھا جاتا تھا۔ مثلاً کہ تازہ است بہ مضمون برابر است (ابو طالب کلیم)۔ اور "معانی نازک" و "معنی بیگانہ" کا حصول شاعری کی معراج تھی

یاراں تلاش تازگی لفظی کنند   صائب تلاش معنی بیگانہ می کند   (صائب)

عشرت، معنی نازک بدست آمدن است   عید ما نازک خیالاں را ہلال، ین است و بس   (صائب)

انہی مفاہیم کے لئے شفیعی کدکنی نے جدید فارسی میں "آشنائی زدائی" کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ جو روسی ہیئت پسندوں کے defamiliarization کے تصور فن کے قریب ہے جس کے مطابق آرٹ روزمرہ کی معمول بنی ہوئی زندگی کو "اجنبا کر" تجربے کی تازگی کے ذریعے نئے سرے سے بازیافت کرتا ہے۔ (۹۷) شبلی ان امور کا نہایت گہرا شعور رکھتے تھے۔

"جس چیز کو لوگ مضمون آفرینی کہتے ہیں اس کی تحلیل کی جائے تو وہ یا کوئی نیا استعارہ یا تشبیہ ہوتی ہے، یا کوئی انوکھا مبالغہ ہوتا ہے، یا کوئی شاعرانہ دعویٰ ہوتا ہے جو دراصل صحیح نہیں ہوتا۔ لیکن شاعر اس کا مدعی ہوتا ہے اور شاعرانہ استدلال سے ثابت کرتا ہے۔ اسی کو حسن تعلیل کہتے ہیں" (ج ۳، ص ۲۲۸)

اس ساری بحث کا خلاصہ یہ کہ سبک ہندی اور اسی کے زیر اثر اردو شاعری کے کلاسیکی عہد یعنی اٹھارویں صدی میں شاعری کا مدار زیادہ تر مضمون آفرینی پر تھا جس کے مختلف ذرائع میں رعایت لفظی و معنوی، ایہام، مناسبت اور لفظی کھیل کا فن شامل ہے۔ اور یہ کہ اسی دور میں سبک ہندی اور اردو میں "مضمون" و "معنی" کا وہ فرق پیدا ہوا جس پر ہم جز اول میں بحث کر آئے ہیں۔ مضمون آفرینی کا مدار زیادہ تر استعارے پر ہے۔ یہ سب استعارے کو لغوی مفہوم میں استعمال کرنے اور اس سے آگے مزید استعارہ سازی کے ذریعے ممکن ہوا تھا۔ سبک

ہندی اور مقامی شعری روایات کا یہ بہت بڑا کارنامہ تھا۔ مگر افسوس کہ آزاد، حالی اور شبلی کی اصلیت، واقعیت اور نیچر پر مبنی شاعری کے تصور نے مضمون آفرینی کے اس سارے سلسلے کو باتوں کے گل بوٹے، میل کا بیل، چبائے ہوئے نوالے، بچوڑی ہوئی ہڈیاں اور نہ جانے کیا کیا قرار دے کر ایک پوری روایت پر خط تنسیخ پھیر دیا۔

شبلی کے تصور شعر میں سبک ہندی کے اس امتیاز کا ذکر یوں ضروری تھا کہ وہ بعض اعتبارات سے اپنی فارسی شعر فہمی کے ذوق کی وجہ سے آزاد اور حالی دونوں پر فوقیت رکھتے تھے۔ ان کے اندر مشرقی شعری روایت کا شعور بھی دونوں سے گہرا تھا۔ مگر انیسویں صدی کے رومانوی تصورات سے وہ اتنے اثر پذیر ہوئے کہ انہوں نے یہ تک لکھ دیا:

"رفتہ رفتہ خیال بندی، مضمون آفرینی، وقت پسندی پیدا ہوئی۔ اس کی ابتدا عرفی نے کی۔ ظہوری، جلال اسیر، طالب آملی، کلیم وغیرہ نے اس طرز کو ترقی دی اور یہی طرز مقبول ہو کر تمام ہو چہ اے شاعری پر چھا گیا اور چونکہ اس طرز کی بے اعتدالی سخت مضر نتائج پیدا کرتی ہے، اس لیے ملک سخن ناصر علی، بیدل وغیرہ کے قبضہ اقتدار میں آ گیا اور اس طرح ایک عظیم الشان سلسلے کا خاتمہ ہو گیا۔" (ج ۵، ص ٦٦)

اسے سوائے اس کے اور کیا کہا جائے کہ "شاعری جذبے کے اظہار" والا تصور ان پر بری طرح مسلط تھا انہوں نے یہ فیصلہ بھی صادر کر دیا کہ اس انقلاب نے غزل کو نقصان پہنچایا۔ "غزل اصل میں عشقیہ جذبات کا نام ہے اور اس طرز (سبک ہندی) میں عشقیہ جذبات بالکل فنا ہو گئے" تھے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ سبک ہندی اور اس کے تتبع میں اردو شعراء نے اگر یہی طرز اختیار کر کے غزل کے اندر نیا خون نہ پیدا کیا ہوتا اور انقلاب زمانہ کے ساتھ اس میں نئے موضوعات کو نئے اظہاری سانچوں میں برتنے کا امکان نہ پیدا کیا ہوتا تو برصغیر پاک و ہند میں بھی غزل کا مقدر آج وہی ہوتا جو بعد میں اس کی جنم بھومی ایران میں ہوا تھا۔ جہاں ابھی کچھ عرصہ پہلے تک غزل صف اول کی صنف سخن نہ رہی تھی۔ جبکہ یہاں نت نئے تجربات کو قبول کرنے کی وجہ سے غزل آج بھی اردو شاعری کی نمایاں ترین صنف ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ شبلی کو اس کا شعور بھی تھا۔ لکھتے ہیں کہ سبک ہندی کے طریق کار نے اگرچہ غزل کو نقصان پہنچایا مگر شاعری کو اس سے فی نفسہ ترقی ہوئی۔ عرفی نے فلسفیانہ مسائل ادا کیے اور کلیم و صائب نے تخیل کو بے انتہا ترقی دی۔ (ج ۵، ص ٧٦) اب اگر یہ کہا جائے کہ اسی سے غزل کو زندگی ملی تو کیا غلط ہوگا؟ لیکن یہ بحث اس محل کا موضوع نہیں۔ بہر حال شبلی کا اصل کارنامہ یہ تھا کہ انہوں نے برصغیر میں فارسی کے مٹتے ہوئے ذوق کو ایک مدت تک کے لئے سہارا دیے رکھا۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ بالکل محمد حسین آزاد ہی کی طرح شبلی نے سبک ہندی کے جن جن شعراء کے لئے ناپسندیدگی کا رویہ اختیار کیا یا جنہیں شعر العجم میں بالکل شامل نہ کیا، خصوصاً ہند و فارسی گو شعراء کو، وہ ہمارے مطالعات کی فہرست استناد سے یا خارج ہو کر رہ گئے یا کم از کم بے اعتبار ضرور ہو گئے۔ اور اثبات ہوا "نیچرل شاعری" کو! اس لحاظ سے آب حیات اور شعر العجم اپنے منفی اثرات کے اعتبار سے بھی یکساں اہمیت کی حامل ہیں۔

☆

مضمون کی معجزہ آفرینی کو محمد حسین آزاد نے یوں بیان کیا تھا: "اول ایک مضمون کو ایک سطر میں لکھتے ہیں اور نثر میں پڑھتے ہیں، پھر اسی مضمون کو فقط لفظوں کے پس و پیش کے ساتھ لکھ کر دیتے ہیں تو کچھ اور ہی عالم ہو جاتا ہے... اور مضمون میں ایسی تیزی آجاتی ہے کہ نشتر دل پر کھٹکتا ہے"۔ یہ مضمون غزل کے واسطے سے اردو شاعری کے رگ و پے میں بس گئے تھے۔ اس طرح "مضامین عاشقانہ سے وہ سلسلہ اشعار کا ہمارے ہاتھ آیا جسے غزل کہتے ہیں"۔ (٩٨) جیسا کہ آب حیات کے اقتباسات سے ظاہر ہے، آزاد ان مضامین سے بیزاری کا اظہار کرتے ہیں اور انہیں "اوروں کے چبائے ہوئے نوالے" قرار دیتے ہیں۔ گویا یہیں سے پرانی شاعری کو ترک کرنے کی زمین تیار ہونے لگی تھی۔ پرانے مضامین کو برتنے کے بارے میں آزاد کا یہ فکر حالی کو بہت پسند تھا اور وہ بھی ان مضامین کو "نچوڑی ہوئی ہڈیاں اور چبائے ہوئے نوالے" قرار دیتے رہے اور انہوں نے اس مصنوعی شاعری کے بجائے "فطری شاعری" کے تصور کو فروغ دینا شروع کر دیا۔

"نیچرل شاعری" کا یہ تصور، اگر یہ کوئی تنقیدی تصور ہے تو، ہمیں کلاسیکی شاعری کے بارے میں کچھ نہیں بتاتا۔ کیونکہ وہاں نہ صرف یہ کہ "فطری شاعری" کی کوئی اصطلاح نہیں بلکہ اس مفہوم کے قریب ترین کوئی تصور بھی نہیں اور نہ وہاں نیچرل شاعری کے عناصر سہ گانہ --- سادگی، اصلیت اور جوش --- کے مصداق کوئی تصور تھا۔ کلاسیکی شعریات میں استاد شاگرد کے رشتے اور اصلاح سخن کی روایت میں شعر کو پرکھنے کے جو معیارات تھے --- مضمون آفرینی، معنی آفرینی، مناسبت، رعایت، ایہام، بندش، استعارہ، نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی، شورش و کیفیت، ربط اور روانی وغیرہ --- ان کے مقابلے میں "نیچرل شاعری" کے معیار اصلاح بننے کی بھی کوئی گنجائش نہیں۔ بلکہ

حالی کا نظریہ شعر تو "اصلاح" کے تصور ہی کی نفی کرتا نظر آتا ہے۔ کیونکہ اولاً اصلاح کا مقصد ہی سابقہ شعری تناظر کی روشنی میں شعر کو پرکھنا ہے اور دوسرے اس کا مدار استادی شاگردی کے مضبوط رشتے پر ہے۔ جبکہ کم از کم حالی کی شعریات میں استادی شاگردی کی کوئی خاص گنجائش نہیں اور اس میں استاد کی اہمیت بھی بس برائے نام ہی ہے۔ جب کہ اس کے برعکس روایتی شعریات میں استاد کا جو مقام ہے اس کا بیان امیر خسرو کے دیباچہ غرۃ الکمال ہی میں دیکھا جاسکتا ہے۔

اب اس میں کوئی شک نہیں رہ گیا کہ آزاد، حالی اور شبلی اپنے دور کے غالب انگریزی اثرات سے شدید طور پر متاثر ہوئے تھے۔ یہ بزرگ جو اثرات قبول کر رہے تھے ان کے بارے میں ان کی ذاتی معلومات سنی سنائی باتوں سے زیادہ نہ تھی۔ اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ آزاد کے نزدیک فارسی کی خیالی رنگینیوں اور فرضی لطافتوں کے زیر اثر اردو بدیہی و محسوس باتوں کے بیان میں بھی تشبیہوں اور استعاروں کے پیچ در پیچ خیالوں میں آکر عالم تصور میں جا پڑی اور بھاشا کی سادگی سے محروم ہو گئی تھی۔ اور اردو اردو کی پیچ داری انگریزی کے تتبع سے دور ہو سکتی تھی۔ کیونکہ واقعیت اور سادگی کے یہ خزانے انگریزی صندوقوں میں بند اور ان کی چابیاں انگریزی دانوں کے پاس تھیں۔ چونکہ انگریزی نیچرل خیالات اور محسوسات کے بیان میں کمال رکھتی تھی اسی لئے آزاد نے نیرنگ خیال میں اپنی "ذاتی امنگ اور شوق" سے جانسن اور ایڈیسن کے نیچرل مضامین لکھے تھے۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ جہاں حالی نے اپنے مقدمے میں متعدد یورپی محققین و سکالرز کا نام لیا ہے، وہاں آزاد کہیں بھی نام لیکر ان کا ذکر نہیں کرتے، اور حالی و سرسید کے مقابلے میں انگریزی الفاظ بھی کم استعمال کرتے ہیں۔ مگر ان کے اندر یہ احساس شدت سے جاگزیں تھا کہ انگلش اپنی حاکمیت کے اعتبار سے ایک طاقتور زبان ہے۔ اس کے مقابلے میں اردو ایک "چونچال لڑکا" ہے، جو اپنے بچپنے کی شوخیوں میں مست ہے مگر دایان فرہنگ کی وجہ سے امکان ہے کہ "شاید یہ بھی ایک دن علمی زبانوں کے سلسلے میں کوئی درجہ پائے"۔ اپنے مقدمے میں حالی نے عربی یا فارسی شعری نظریہ سازوں سے کہیں زیادہ "یورپی محققین" پر انحصار رکھا ہے۔ وہ جن درجن بھر یورپی اسکالرز کا نام لیکر ذکر کرتے ہیں ان میں ورڈز ورتھ کا نام نہیں۔ لیکن حالی کے نظریاتی ماخذ کا سراغ لگانے والے محققین کا خیال ہے کہ آزاد اور حالی کی نیچرل شاعری کا پورا تصور ورڈز ورتھ اور اس کے شعری نظریات سے ماخوذ ہے۔ خود حالی کا شعر و شاعری کا مقدمہ لکھنے کا خیال ہی ورڈز ورتھ کے معروف Preface کی یاد دلاتا ہے، جو اس نے Lyrical Ballads پر لکھا تھا۔ آزاد، حالی اور شبلی کا یہ تصور تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ ہر زبان میں نیچرل شاعری قدما کے حصے میں رہی ہے اور پھر آہستہ آہستہ اس کی فطری سادگی ختم ہو جاتی ہے۔ اب ذرا ورڈز ورتھ کے Preface سے یہ اقتباس دیکھئے :

> The earliest poets of all nations generally wrote from passion excited by real events; they wrote naturally, and as men: feeling powerfully as they did, their language was daring, and figurative. In succeeding times, Poets, and Men ambitious of the fame of Poets, perceiving the influence of such language, and desirous of producing the same effect without being animated by the same passion, set themselves to a mechanical adoption of these figures of speech, and made use of them, sometimes with propriety, but much more frequently applied them to feelings and thoughts with which they had no natural connexion whatsoever.(۹۹)

اس اقتباس کا حاصل سوائے اس کے کیا ہے کہ ابتدائی شعرا کا انداز نیچرل یعنی پسندیدہ و مطلوب ہوتا ہے۔ وقت کے ساتھ اس کے فطری جوش و جذبے میں مصنوعی پن آجاتا ہے۔ کیا آزاد حالی اور شبلی کے تصورات یہی کچھ نہیں کہتے؟ کیا وہ یہی کچھ کہتے نظر نہیں آتے کہ حقائق و واقعات اور نیچرل خیالات ہی دراصل شاعری کا اصل موضوع ہیں اور ان سب کو مطالعہ و مشاہدہ فطرت کے ذریعے شاعری میں آنا چاہیے۔ ایسے میں آزاد تو معذور سمجھے جائیں گے کہ وہ بطور اصول ہی یورپی اسکالرز کا نام لیکر ذکر نہیں کرتے، مگر معلوم نہیں حالی کو ورڈز ورتھ کا نام لینے میں کیا شے مانع تھی؟ ڈاکٹر وحید قریشی کا تو خیال ہے کہ حالی "ورڈز ورتھ کی شاعری سے واقف تھے لیکن اس کے Preface تک ان کی رسائی نہیں تھی کیونکہ اس مضمون پر اگر ان کا ہاتھ پڑ جاتا تو وہ تمام مضمون کا ترجمہ کر ڈالتے اور اپنی کتاب میں شامل کر لیتے"۔ ڈاکٹر عبدالقیوم

بھی عبدالقادر سروری، ڈاکٹر احسن فاروقی اور چند دیگر ناقدین کے حوالے سے اسی رائے کے حامی ہیں، جبکہ اس کے برعکس ممتاز حسین نے تو قطعیت کے ساتھ کہا ہے کہ حالی نے شاعری کی زبان وبیان کے بارے میں جو کچھ لکھا اس میں ورڈز ورتھ کا دیباچہ ان کا ماخذ رہا ہے۔ (۱۰۰) حقیقت کچھ بھی ہو لیکن اتنا ضرور ہے انیسویں صدی کے یہ شعری نظریات مشرقی شعریات اور آزاد و حالی و شبلی کے اپنے نہیں تھے بلکہ یورپین اسکالرز کے واسطے سے انہیں پہنچے تھے۔ اپنے زمانے کے حالات سے متاثر ہونا کوئی عیب کی بات نہیں۔ لیکن ان معیارات کی روشنی میں اپنے شعری تصورات کے بارے میں ناپسندیدگی کا طرز عمل اختیار کرنا صحت مندی کا رویہ یقیناً نہیں۔

یہ "نیچرلزم" اس زمانے کا فیشن تھا اور انگریزی رومانویت کا حصہ؛ مگر جلد ہی یہ تصورات مغرب میں بھی قصہ پارینہ بن گئے۔ رومانویت کا ردعمل ریلیزم کی صورت میں ہوا اور ریلیزم کی بھی اتنی مختلف صورتیں بنیں کہ پہچانی نہیں جاتی۔ فرانسس پریمنٹ کا کہنا ہے کہ یورپ میں آج یہ بات کہ نیچرل شاعری نامی کوئی شے ہوتی ہے، اتنا اجنبی ہو چکا ہے کہ اکثر ناقدوں کے لئے اسے سمجھنا بھی ممکن نہیں رہا۔ مگر اردو تنقید میں شاعری کے نیچرل اور حقیقت پسندانہ ہونے کا تصور ترقی پسند تحریک کے زیر اثر بہت بعد تک چلتا نظر آتا ہے۔ یہاں آج بھی شاعری کے جذبات کے اظہار والا تصور بڑا مقبول ہے۔ (۱۰۱) ایم ایچ ابریمس کا کہنا ہے کہ مغرب کے ادبی و تنقیدی نظریات میں شاعری کے بارے میں شخصیت یا جذبے کے اظہار والا تصور ورڈز ورتھ یا بالفاظ دیگر رومانویوں کی دین ہے۔ ہمارے ہاں آج بھی ایسے نقادوں کی کمی نہیں جو اردو غزل کے ان نیچرل ہونے اور اس میں سچے، فطری، بے ساختہ اور حقیقی جذبات کی کمی کا رونا روتے ہیں اور آزاد اور حالی کی چھوڑی ہوئی ہڈیاں بھنبھوڑتے نہیں تھکتے۔

حالی کی ادبی خدمات پر شیخ اکرام کا ایک معنی خیز تبصرہ یہ ہے: "حالی کا ادب اور قوم پر بڑا احسان تھا کہ اس نے شعر کو پرکھنے کے لئے وہ قدریں مہیا کیں جو ہماری قومی روایات کے عین مطابق نہ سہی لیکن صحت مند اور ترقی پسندانہ تھیں اور قوم کو ایک عقلی اور ہوش مندانہ شعور دینے میں اس کا اثر شاید سرسید سے بھی زیادہ تھا"۔ (۱۰۲) شیخ اکرام بڑی حد تک اس طرز فکر کے آدمی تھے جو سرسید اور حالی کی تحریک پیدا کر سکتی تھی۔ اس تحریک کا مطلب سوائے اس کے اور کیا تھا کہ <u>ہمیں صحت مندی اور ترقی پسندی کی راہ چلنا ہے، خواہ وہ ہماری قومی روایات کے منافی ہی کیوں نہ ہو</u>۔

آب حیات، مقدمہ شعر و شاعری اور شعر العجم کے بعد دو اور کتابیں اس اعتبار سے قابل ذکر ہیں کہ ان میں مغربی معیرات شعر کی تدریجی ترویج کے مقابلے میں مشرقی معیار نقد قائم کرنے کی اگرچہ شعوری کوشش پائی جاتی ہے مگر جو اس دور کے غالب اثرات سے محفوظ بھی نہیں۔ کاشف الحقائق از امداد امام اثر اور ہماری شاعری از سید مسعود حسن رضوی ادیب۔ ان میں ہماری شاعری تو وضاحتاً مقدمہ شعر و شاعری کے معترضات کے رد کے لئے لکھی گئی تھی۔ جبکہ کاشف الحقائق کا واضح مقصد اگرچہ حالی کا جواب دینا نہیں تھا مگر امداد امام اثر کے ہاں فطری و غیر فطری شاعری کے فرق، مضمون کے نیچرل ہونے کے باوجود مکروہ ہونے، فطرت کا تتبع و شاعری بطور نقل، سادگی و اصلیت، شوکت الفاظ، رعایت لفظی، اور مبالغہ پردازی جیسے مسائل اس امر کا ثبوت ہیں کہ مصنف کے مدنظر مقدمہ حالی کے اٹھائے ہوئے سوالات کے پس منظر میں اردو و فارسی کے بارے میں اپنا محاکمہ پیش کرنا تھا۔ یہ دونوں مصنفین حالی کے ان خیالات کو اگرچہ رد کر رہے تھے مگر ان سے بالکل غیر متاثر بھی نہ تھے۔

حالی اور شبلی کی طرح امداد امام اثر بھی شاعری کے بارے میں اخلاقی نقطہ نظر کے حامل ہیں اور موسیقی و مصوری کی طرح شاعری کو رضائے الٰہی کی نقل اور مصلح اخلاق قرار دیتے ہیں، جو معاملات خارجیہ، امور ذہنیہ میں مجمعو فطرت کے ذریعے معاملات رزم کو آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کرتی اور کیفیت عشق کی تصویر بھی دکھا دیتی ہے۔ وہ شاعری کو بہترین ذریعہ اخلاق آموزی بھی کہتے ہیں اور اس کے اثر و تاثیر سے تمدنی و اخلاقی امور بڑے بڑے کام لئے جا سکنے کی مثالیں بھی دیتے ہیں۔ اس اخلاقی و سماجی وظیفے کے تحت ہی وہ شاعری کا مدار 'خوش خیالی' پر قرار دیتے ہیں نہ کہ 'شوکت لفظی' پر۔ یہاں خوش خیالی سے مراد محمود و پاکیزہ خیالات ہیں جو ظاہر ہے کہ شاعری کی جمالیات صفت نہیں بلکہ اخلاقی صفت ہے۔ اسی طرح رعایت لفظی، مبالغہ پردازی، صنائع بدائع، اور پست خیالی کے زیر عنوان کاشف الحقائق میں جو کچھ لکھا گیا ہے، وہ کا ملاً حالی اور شبلی کے خیالات ہی کا عکس ہے۔ فطرت کی تتبیع کو اثر بہت ضروری خیال کرتے ہیں مگر نیچرل طور پر بندھے ہوئے ہر قسم کے مضامین کو لازماً اچھی شاعری نہیں سمجھتے۔ اس میں شک نہیں کہ امداد امام اثر ایشیائی شاعری کو مجموعہ معائب قرار دے کر ساری خوبیاں یورپ ہی پر ختم نہیں سمجھتے، آنکھ بند کر کے یورپین شاعری کے تتبع کا مشورہ بھی نہیں دیتے اور نہ ان کے ہاں اردو و فارسی کے مختلف اصناف سخن کے

بارے میں حالی کا سا تحقیری رویہ پایا جاتا ہے، بلکہ غزل کا دفاع کرتے ہوئے تو ایک مقام پر انہوں نے بنا نام لئے صاف سرسید اور حالی کو ان کی انگریز پرستی کی بناء پر سخت سست بھی کہا ہے۔ ان امور پر ڈاکٹر تحسین فراقی کا یہ کہنا غلط نہیں کہ کاشف الحقائق "بہت حد تک اس متوازن زاویہ نگاہ کی نشاندہی کرتی ہے جو حالی کے یہاں کسی قدر ریک رخا اور جانب دارانہ صورت اختیار کر گیا تھا"۔ (۱۰۳) امداد امام اثر کے ہاں نظری تنقید کے مباحث بہت کم پائے جاتے ہیں ان کی زیادہ توجہ عملی تنقید پر رہی ہے۔ لیکن نظری تنقید کی جو کچھ بحثیں موجود ہیں ان میں بقول ابوالکلام قاسمی سرسید، حالی اور شبلی کے ادبی تصورات کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ (۱۰۴) اور کذب و مبالغہ، صنائع بدائع، اور تصنع و تبعیت فطرت کے باب میں ان کے خیالات پر جدید یورپی اثرات کا بڑا واضح اثر ہے۔ (۱۰۵)

کاشف الحقائق کے برعکس ہماری شاعری میں شعر کی نظری تنقید کے مباحث خاصے ہیں اور امداد امام اثر کے "ادبی" اسلوب کے برعکس مسعود حسن رضوی ادیب کا اسلوب بھی تنقیدی زبان سے زیادہ قریب ہے۔ اپنے دیباچے میں ادیب نے "ہماری شاعری کو مقدمہ شعر و شاعری کا جواب نہیں تتمہ" کہا ہے، اور حالی کے اخلاقی نقطہ نظر کے مقابلے میں اپنے نقطہ نظر کو ادبی قرار دے کر حالی کے ہاں اردو شاعری کے عیب دار حصے کے مقابلے میں اپنی کتاب میں اس کے بے عیب حصے کو پیش کرنے کی بات کی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کتاب میں ادبی و فنی نکات پر باریک بینی سے گفتگو کرنے کے باوجود شعر کی کارآمدگی اور عملی افادیت کے مسئلے پر حالی ہی کے انداز کی باتیں ہیں اور اردو شاعری میں رنج و غم کے مضامین کی کثرت کا سبب زندگی کے متعلق ہمارے شاعروں اور مفکروں کا قنوطی اور یاسی نقطہ نظر بتایا گیا ہے۔ اسی طرح اصلیت، سادگی اور زور (حالی کے جوش کے متبادل اصطلاح)، مبالغے اور پیچیدہ تشبیہ و استعارے کے بارے میں ادیب کے خیالات بھی حالی ہی سے اثر پذیر ہیں۔ لیکن ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ان میں نئی باریکیاں پیدا کر کے حالی پر کچھ اضافہ بھی کیا ہے۔ مثلاً 'اصلیت مبنی بر مفروضہ' اور 'اصلیت مبنی بر واقعہ' میں فرق کر کے وہ فرضی باتوں سے دل پر اثر ڈالنے کو بھی شاعری مانتے ہیں، کیونکہ یہ اثر طرز ادا کی جدت، الفاظ کی مناسبت یا شعر کی لفظی خوبیوں کی بناء پر ہوتا ہے۔ مگر پھر یہ بات کہہ کر کہ "اصلیت میں دلکشی پیدا کرنا شاعری کی معراج ہے" وہ دوبارہ 'اصلیت مبنی بر واقعہ' والے تصور پر ہی آ جاتے ہیں۔ (ان امور کا مقابلہ حالی کی تصور اصلیت سے کیا جائے!) اسی طرح کچھ باریکیاں انہوں نے "سادگی" کے تصور میں بھی پیدا کی ہیں۔ مثلاً 'خیال کی باریکی' اور 'طرز ادا کی پیچیدگی' میں فرق کر کے جہاں وہ خیال کی باریکی کو خوبی مانتے ہیں وہاں طرز ادا کی پیچیدگی کو عیب گردان کر اسے دور از کار استعارے اور مبالغے کا نقص قرار دے دیتے ہیں۔

زبان کی سادگی کے ذیل میں ادیب نے تنقید کے مسائل بھی چھیڑے ہیں اور شعر میں جز و غیر مذکور (مقدر الفاظ و واقعات) اور مذکور اشیاء کے درمیان تناسب کی بحث بہت عمدہ کی ہے۔ مگر ان سب کے باوجود اصل بات وہی ہے جو شمس الرحمن فاروقی نے راقم سے ایک گفتگو میں کہی تھی کہ 'مسعود حسن رضوی کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ حالی نے جن اعتراضات -- کہ اردو شاعری کے بڑے حصے میں سادگی، اصلیت اور جوش نہیں پایا جاتا -- کی بناء پر اسے معتوب ٹھہرایا تھا، ادیب نے اصولی طور پر حالی سے اتفاق کرتے ہوئے صرف شہادتیں دوسری مہیا کر دی ہیں کہ نہیں اردو شاعری میں فلاں فلاں اسباب کی بناء پر یہ عیوب نہیں پائے جاتے۔ (۱۰۶) البتہ ادیب نے اردو شاعری کو تقلیدی اور غیر فطری قرار دینے والے اعتراض کے بارے میں اپنی ایک الگ رائے بھی ضرور قائم کی ہے جو اردو شاعری کی اس مقبول عام "خامی" کے الزام کے جواب میں مخزن نکات کے مقدمے سے ان کے منتخب اور تائید کردہ اس اقتباس سے ظاہر ہے:

> "شاعر درس فطرت کا ابجد خواں نہیں بلکہ وہ معلم ہے جو اپنی سحر طرازیوں سے خود فطرت کو نئے سبق دیتا ہے... مرقع سخن میں رنگ بھرنے کے لئے فطرت سے استمداد کرنا شاعر کا عجز ہے۔ اس کے محسوسات سے تو یہ توقع ہے کہ وہ فطرت کی کوتاہیاں ابھار ابھار کر دکھائے، اس کے ایک ایک رنگ میں سو رنگ کی بہار دکھائے... اس شاعر کو جس کا دائرہ عمل نقشہ مناظر قدرت اور مظاہر فطرت کے عکس لینے تک محدود ہو جگت استاد نہیں کہہ سکتے۔ یہ تو ہفت خوان شاعری کی منزل اول ہے۔ سر منزل اس وقت نصیب ہوگا جب اس کا قلم آئینہ سرونما کی بجائے خود دو بین کا شیشہ بن جائے گا"۔ (۱۰۷)

ان امور کی بنا پر ادیب کے بارے میں فاروقی کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ان کا "دل تو خالص ادبی نقطہ نظر کو قبول کرتا ہے لیکن ان کا دماغ حالی ہی کا حلقہ بگوش ہے... شاعری کو توسیع تعلیم اسکیم کا تابع بنانا چاہتا ہے"، اور وہ "اصلاً حالی اسکول کے نقاد ہیں۔ 'ہماری شاعری' خود انہی کے الفاظ میں 'حالی کے مقدمے کا تتمہ' ہوتے ہوئے بھی اس کی توسیع، تنسیخ اور استحکام کرتی ہے"۔ (۱۰۸)

☆

برصغیر میں انگریزی اثرات کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تنقیدی نظریات کے اس جائزے میں اب ہم اس مقام پر آ گئے ہیں

جب علی گڑھ تحریک کے بعد ہندوستان کی تمدنی، سیاسی و سماجی زندگی ایک نیا موڑ لینے والی تھی۔ حالی و شبلی کے ادبی تصورات میں اگرچہ مغرب کے رو، نوی خیالات کا بھی اثر تھا مگر ان کے اصلاحی و اخلاقی پروگرام پر عقلیت ہی کا رنگ غالب تھا۔ سی کے ردعمل میں اردو میں اس رجحان کا آغاز ہوا جسے ادب لطیف و جمال پرستی کہا جاتا ہے۔ یہی وہ دور ہے جب ۱۹۱۹ء میں محمد حسن عسکری پیدا ہوئے۔ اگلے ابواب میں ہم عسکری اور ان کے تنقیدی تصورات سے بحث کریں گے۔

حواشی باب ۱، فصل دوم: آزاد، حالی، شبلی اور دیگر نقادوں کے تصورات نقد

(۱) *History of Muslim Civilization in India and Pakistan*, pp 481ff

S R Faruqi, "Urdu Literature", in Zeenut Ziad ed , *The Magnificent Mughals*, Oxford University Press

(۲) گلستان سخن کا مصنف خود بھی مغلیہ شہزادوں میں سے تھا۔ دیکھیے صابر، مرزا قادر بخش، گلستان سخن، ج ا، ص ۱۰؛ ج ۲، ص ۱۰۳ و بعد۔ ڈاکٹر وحید قریشی گلستان سخن کے مقدمے میں اس تذکرے کی اہمیت ایک یہ بھی بتاتے ہیں کہ آخری مغلیہ دور کو سمجھنے میں اس سے بڑی مدد ملتی ہے۔ ج ا، ص ۱۱۰

(۳) اس طرز زندگی کی چند جھلکیاں ڈاکٹر اسلم فرخی کی کتاب محمد حسین آزاد، ج دل کے باب "آزاد کا عہد" ص ۱۳ و بعد پر ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔

(۴) فرخی، محمد حسین آزاد، ج، ص ۳۸

(۵) مقدمۂ دیوان ذوق، ص ۳۶

(۶) فرخی، محمد حسین آزاد، ج ا، ص ۵۲-۵۳۔ آزاد کے یہ حالات ہم نے ڈاکٹر اسلم فرخی، محمد حسین آزاد حیات و تصانیف (دو جلد)، اور ڈاکٹر صادق، محمد حسین آزاد: احوال و آثار سے اخذ کیے ہیں۔ دونوں کی کتابوں کے عنوان تقریباً یکساں ہیں اس لئے آئندہ ان کے حوالے مصنفین کے نام سے آئیں گے۔

(۷) بحوالہ صادق، ص ۳۱؛ فرخی، ج ا، ص ۸۳

(۸) ڈاکٹر صادق نے یہ دونوں اقتباسات ایف اینڈریوز کی کتاب ذکاء اللہ آف دہلی سے نقل کیے ہیں۔ محمد حسین آزاد، ص ۱۳

(۹) فرخی، ج ا، ص ۸۶-۸۵، ۱۰۰ و بعد

(۱۰) پوری نظم اور اس کے اسلوب پر گفتگو فرخی، محمد حسین آزاد، ج ا، ص ۹۸ و بعد پر ہے۔

(۱۱) کلیات نثر حالی، ج ا، ص ۳۳۰۔ حالی کے سوانحی حالات کے لیے سب سے زیادہ استفادہ "بیان حالی" از حالی، مشمولہ کلیات نثر حالی، جلد اول اور یادگار حالی از صالحہ عابد حسین سے کیا گیا ہے۔ باقی حوالے الگ سے مذکور ہیں۔

(۱۲) کلیات نثر حالی، ج ا، ص ۳۳۳؛ یادگار حالی، ص ۲۷

(۱۳) صادق، ص ۳۳-۳۲؛ فرخی، ج ا، ص ۷۷

(۱۴) فرخی، ج ا، ص ۱۱۰-۵

(۱۵) کلیات نثر حالی، ج ا، ص ۳۹-۳۳۸، ۳۳۶

(۱۶) کلیات نثر حالی ج ا، ص ۳۳۹

(۱۷) صادق، آزاد، ص ۴۰

(۱۸) فرخی، ج ا، ص ۱۵۰۔ انجمن کے نام میں فرق اور کچھ مزید تفصیل کے لئے دیکھیے صفیہ بانو، ڈاکٹر، انجمن پنجاب تاریخ و خدمات، باب سوم

(۱۹) صفیہ بانو، انجمن پنجاب: تاریخ و خدمات، ص ۱۰۹

(۲۰) اسلم فرخی نے یہ پورا مضمون نقل کیا ہے، دیکھ، محمد حسین آزاد، ج ۱، ۱۵۳ اور بعد

(۲۱) اس مشق کی تفصیلات اور سخن دان فارس پر تبصرے کے لئے دیکھ، فرخی، ج ۱، ۹۰۔۱۵۹؛ اکرام چغتائی، "محمد حسین آزاد" مشمولہ بازیافت، شمارہ ۲، شعبہ اردو پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور

(۲۲) صادق، ص ۳۶،

(۲۳) آزاد، نظم آزاد، ص ۱۶۔۱۵؛ فرخی، ج ۱، ص ۲۳۵۔۲۳۳، صادق، ص ۷۰

(۲۴) ہالرائیڈ کی اس تقریر کا بڑا حصہ فرخی، ج ۱، ص ۲۳۹۔۲۳۶، اور صادق، ص ۶۰۔۵۸ پر معمولی فرق کے ساتھ دیا گیا ہے۔

(۲۵) صادق، ص ۵۶،

(۲۶) کلیات نثر حالی، ج ۱، ص ۳۳۶،۳۰

(۲۷) فرخی، ج ۱، ص ۹۹

(۲۸) اس دور کی ادبی فضا پر اس "نئی شعری تنقید" پر جو ردعمل ہوا اس کی تفصیل کے لئے دیکھئے فرخی، ج ۱، ص ۲۳۵۔۲۲۵، صادق، ص ۷۰

(۲۹) سرسید کے خط اور مضمون کے اقتباسات کے لئے دیکھئے فرخی، ج ۱، ص ۱۔۲۸۰

(۳۰) *Nets of Awareness*, part one, ch 3. "Reconstruction"

(۳۱) نیرنگ خیال، ص ۹۳

(۳۲) کلیات نثر حالی، ج ۲، ص ۸۳۔۱۶۷

(۳۳) اکرام، موج کوثر، ص ۳۹۔۱۳۳

(۳۴) اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۱۲

(۳۵) آب حیات، ص ۱۳۳

(۳۶) سراج منیر، کہانی کے رنگ، ص ۵۱۔۵۰

(۳۷) دہر، سرمد اور زمان کے ان تصورات کے لئے ملاحظہ ہو سید حسین نصر کی کتابیں، خصوصاً Need for a Sacred Science, chapter 3, pp26-28

(۳۸) The Social Scientist -- Social Scientist, issues 269-71, Oct-Dec 1995, page 73 Digital South Asia Library [http://dsal.uchicago.edu/books/socialscien. .er.html?objectid=HN681.S597_269-71_075.gif

(۳۹) M Khalaf-allah, "Arabic Literature: Theories of Literary Criticism" in *A History of Muslim Philosophy* ed., M. M. SHARIF, Vol 2 pp1034-35,

(۴۰) اس کے بعد آب حیات کے اقتباسات کے حوالے متن کے اندر ہی آئیں گے

(۴۱) فاروقی مقدمہ آب حیات انگریزی ترجمہ محولہ سابق، ص ۸۵ Social Scientist, issues 269-71, Oct-Dec 1995, page 85.

(۴۲) میر تقی میر، نکات الشعرا، ص

(۴۳) ڈاکٹر اسلم فرخی، ج ۱، ص ۱۱۰، ۱۱۷۔ اور دہر کی اس بے معنویت کی طرف ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی اشارہ کیا ہے۔ "تذکرہ نگاری اور محمد حسین آزاد کی آب حیات" مشمولہ آب حیات کا تنقیدی اور تحقیقی مطالعہ، ص ۵۶

(۴۴) ڈاکٹر اسلم فرخی، ج ۲، ص ۵۔۱۶۳

(۴۵) ڈاکٹر اسلم فرخی، ج ۲، ص ۲۱۰

(۴۶) فرخی، ج ۱، ص ۲۳۶ ؛

(۴۷) فاروقی مقدمہ آب حیات، انگریزی ترجمہ Social Scientist, issues 269-71, Oct-Dec 1995, page 90

(۴۸) ڈاکٹر اسلم فرخی، ج ۲، ص ۹۰، ۷۔۱۰۳

(۴۹) ڈاکٹر احسن فاروقی، اور آبِ حیات کا تنقیدی اور تحقیقی مطالعہ، ص ۵۷]

(۵۰) اس طرح کے مزید تضادات اور دوراساس تقسیم کی خرابیوں کے لئے ملاحظہ ہو ڈاکٹر اسلم فرخی، ج ۲، ص ۱۱۰ وبعد

(۵۱) آبِ حیات کا تنقیدی اور تحقیقی مطالعہ، ص ۵۸

(۵۲) تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۴۸۔۴۳

(۵۳) "محمد حسین آزاد کا اسلوب نگارش" مشمولہ تحقیقی عمل اور اسلوب، ص ۷۳۔۷۰

(۵۴) کلی شاعری یا متبدل شاعری، ص ۱۵۳

(۵۵) "حالی کی تنقید" مشمولہ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۷۱۔ آیندہ مقدمے کے حوالے متن کے اندر ہی آئیں گے۔

(۵۶) ملاحظہ ہو۔

Laurel Steele, , "Hali And His Muqqaamah: The Creation of a Literary Attitude in Nineteenth Century India", *Annual of Urdu Studies*, No. 1, 1981.

http://dsal.uchicago.edu/books/

فرانسس پریچٹ کا کہنا ہے کہ اس تقسیم پر عمومی اتفاق ہے۔ اس پر ڈاکٹر عبدالقیوم نے بھی صاد کیا ہے۔ اگرچہ ان کی اس تقسیم میں عمومیت بہت ہے ملاحظہ ہو: عبدالقیوم، حالی کی اردو نثر نگاری، ص ۳۷۲ وبعد۔

(۵۷) نیز ملاحظہ ہو آزاد، نیرنگ خیال، ص ۵۷۔۵۶

(۵۸) آبِ حیات، ص ۳۰۱

(۵۹) مزید دیکھئے وحید قریشی، "حالی کی تنقید" در مقدمہ، ص ۷۱

(۶۰) اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۹۹

(۶۱) کلیات نثر حالی، ج ۲، ص ۱۹۲

(۶۲) مقدمے میں حالی کے تضادات کیلئے ر۔ک۔ وحید قریشی، "حالی کی تنقید" در مقدمہ، ص ۷۲؛ لارل اسٹیل، "حالی، اور اس کا مقدمہ" مشمولہ Annual of Urdu Studies, v. 1, 1981, p., 18

(۶۳) نارنگ، گوپی چند، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۳۴۲

(۶۴) ایضاً، ص ۳۴۹، ۱۶۰۔۳۱۵، ص

(۶۵) پال والیری، "شاعری اور فکر مجرد" ترجمہ: محمد حسن عسکری، سجاد باقر رضوی، مشمولہ مقالات محمد حسن عسکری، ج ۲، ص ۳۹۹ وبعد

(۶۶) وارث علوی، حالی مقدمہ اور ہم، ص ۵۸

(۶۷) وحید قریشی نے اس پر خوب بحث کی ہے۔ ر۔ک: مقدمہ، ص ۷۶

(۶۸) ر۔ک وحید قریشی، مقدمہ، ص ۳۱۳؛ ممتاز حسین، حالی کے شعری نظریات ، فاروقی، شمس الرحمٰن، انداز گفتگو کیا ہے، ص ۱۸۵

(۶۹) ملاحظہ ہو شعر العجم، ج ۳، ص ۴۷ وبعد میں تخیل کی بحث، ، وحید قریشی، مقدمہ، ص ۵۳ وبعد پر حالی و شبلی کے خیالات در بارہ تخیل میں موازنہ۔

(۷۰) ملاحظہ ہو آبِ حیات، ص ۳۰۰ وبعد؛

(۷۱) ادیب، سید مسعود حسن رضوی، ہماری شاعری، ص ۲۰۳

(۷۲) فاروقی، شمس الرحمٰن، "سادگی، اصلیت جوش" مشمولہ، انداز گفتگو کیا ہے، ص ۱۸۵ او بعد۔ حالی کے ان بنیادی تصورات، اور ملٹن و کولرج کے ہاں ان مطالب کی تفہیم کے لئے ہم نے فاروقی کے محولہ مضمون سے استفادہ کیا ہے۔ حالی کے ان تصورات کے ماخذ کے لئے ر۔ک وحید قریشی، در مقدمہ، ص ۳۱۲ اور ممتاز حسین، حالی کے شعری نظریات

(۷۳) " .poetry would be made subsequent, or indeed rather precedent, as being less subtle and fine, but more simple, sensuous and passionate".

ملٹن کے متعلقہ مضمون کا اقتباس وحید قریشی نے دیا ہے۔ ر۔ک مقدمہ، ص ۳۱۲۔ مگر پورا مضمون

http://www.bartleby.com/3/4/1.html پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

(۷۴) اندازِ گفتگو کیا ہے، ص۱۹۵

(۷۵) اندازِ گفتگو کیا ہے، ص۱۹۶

(۷۶) اردو تنقید پر ایک نظر، ص۱۰۰

(۷۷) وحید قریشی، مقدمہ، ص۶۵

(۷۸) اس مفہوم سے آشنائی کے لیے میل گبسن کی معروف فلم The Passion of the Christ سے بھی مدد مل سکتی ہے۔

(۷۹) عسکری، "مقدمہ شعر و شاعری"، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب

(۸۰) سرور، آل احمد، تنقید کیا ہے؟، ص۷۷ و بعد

(۸۱) شعر العجم، ج۱، ص۳-۲۔ آیندہ اس کتاب کے حوالے، جلد (ج) اور صفحہ (ص) نمبر کے ساتھ، متن کے اندر ہی آئیں گے۔

(۸۲) مکاتیب شبلی، حصہ اول، ص۱۱۶ اور ۱۱۸ کے یہ دونوں اقتباسات یادگار شبلی از شیخ اکرام، ص۳۶۶ اور شبلی ایک دبستان، (ڈاکٹر) آفتاب احمد صدیقی، ص۱۴۰ سے منقول ہیں۔ دونوں میں ایک آدھ لفظ کا فرق ہے

(۸۳) یہ بحث اصل میں مولوی حمید الدین کی ایک کتاب جمہرۃ البلاغہ پر شبلی کے ایک مضمون سے ماخوذ ہے، جو اب مقالات شبلی، جلد دوم میں شامل ہے۔ شعر العجم میں محاکات پر جو کچھ لکھا گیا ہے وہ بڑی حد تک اس کتاب ہی سے ماخوذ ہے۔

(۸۴) مقدمہ شعر و شاعری، ص۱۲۹

(۸۵) تفصیل کے لیے دیکھیے
Nasr, S H, (ed.), *Encyclopedia of Islamic Philosophy*, vol. II, ch., Literature, pp.890ff

(۸۶) تفصیل کے لیے دیکھیے شعر شور انگیز، ج۳

(۸۷) مقالات شبلی، ج۲، ص۲۰

(۸۸) دیکھیے نوٹ ۳۹

(۸۹) اردو تنقید پر ایک نظر، ص۱۱۲؛ اردو تنقید کا ارتقا، ص۱۸۶

(۹۰) عبدالماجد دریابادی، سید سلیمان ندوی کے خطوط عبدالماجد دریابادی کے نام، ص۳۱-۳۰

(۹۱) اکرام، ڈاکٹر شیخ محمد، یادگار شبلی، ص۳۶۹

(۹۳) ادھر کچھ عرصے سے اس رویے میں تبدیلی کے آثار بھی ہیں۔ ملاحظہ ہوں شفیعی کدکنی کی دو کتابیں بعنوان شاعر آئینہ ہا اور شاعری در تجوم منتقدان وغیرہ۔ جن میں سبک ہندی کی شاعری کو سمجھنے کی قدرے ہمدردانہ کوشش ہے۔ مگر اس سلسلے میں اہم ترین کام حال ہی میں شمس الرحمن فاروقی نے کیا ہے:

Shamsur Rahman Faruqi, "A Stranger in The City: The Poetics of Sabk-e Hindi", in the *Annual of Urdu Studies*, Vol. 19.

فاروقی کا یہ مضمون سبک ہندی کے مسئلے پر کچھ انتہائی متنازعہ اور گہرے مسائل سے بحث کرتا ہے۔ مثلاً سبک ہندی کے بارے میں پائے جانے والے تحقیر آمیز رویوں کا سراغ، اس کی امتیازی خصوصیات (جیسے تجریدی تشبیہ اور استعارے اور خیال بندی و مضمون آفرینی وغیرہ) کی معنویت کا تعین، اور سبک ہندی کی شعری زبان میں ان کے استعمال کے طریقہ کار کا نئے سرے سے مطالعہ، جس سے بیدل وغیرہ کی تفہیم کے نئے ابواب کھلتے نظر آتے ہیں۔ فارسی ادب کی تاریخ میں سبک ہندی کے ساتھ روا رکھی جانے والے امتیازی سلوک کی وجہ سے انہوں نے اپنے مضمون کا ذیلی عنوان، غریب شہر، غالب کے ایک شعر سے اخذ کیا ہے۔ ہم نے قدما کے شعری تصورات کی بحث میں اس مضمون سے خصوصی استفادہ کیا ہے۔

(۹۴) آب حیات، ص۴۷

(۹۵) فاروقی، بحوالہ سابق A U S, 19, pp., 11ff۔ جدید ایرانی نقاد شفیعی کدکنی کا کہنا ہے کہ سبک ہندی کے ناقدین مثالیہ تمثیل کے لیے "مدعا مثل" اور "اسلوب معادلہ" کی اصطلاح بھی استعمال کرتے تھے۔ شاعری در تجوم منتقدان، ص۱۷

(۹۶) فاروقی، بحوالہ سابق

(۹۷) ملاحظہ ہو شفیعی کدکنی، شاعری اور نجوم مستقلہ داں، ص ۳۹ ؛ اور نارنگ، گوپی چند، ساختیات، ص ۸۳

(۹۸) آب حیات، ص ۵۹، ۶۷

(۹۹) William Wordsworth, Appendix to *Lyrical Ballads*, 1909-14. , Famous Prefaces.The Harvard Classics, http://www.bartleby.com/39/36.html]

(۱۰۰) وحید قریشی، دو مقدمے، ص ۷۰؛ عبدالقیوم، حالی کی اردو نثر نگاری، ص ۳۹۲؛ ممتاز حسین، حالی کے شعری نظریات، ص ۱۶۰

(۱۰۱) *Nets of Awareness*, part three, ch 11. "Natural Poetry"

(۱۰۲) اکرام، ڈاکٹر شیخ محمد، یادگار شبلی، ص ۷۰ـ۳۶۹

(۱۰۳) حسین فراقی، ڈاکٹر، مطالعات جہات اقبال، ص ۱۵۱

(۱۰۴) ابوالکلام قاسمی، مشرقی شعریات، ص ۳۴۲

(۱۰۵) کاشف الحقائق کے بارے میں تمام بیانات کے حوالے یہ ہیں۔ کاشف الحقائق، ج ۱، ص ۱۳، ۱۸، ۶۷، ۶۲، ۷۵، ۷۷، ۷۹، ۸۵، ۸۸؛ ج ۲، ص ۱۷۸

(۱۰۶) فاروقی سے راقم کی گفتگو، لاہور، یکم مئی ۲۰۰۴ء۔ ان اسباب کی تفصیل ہماری شاعری کے دوسرے حصے اردو شاعری پر اعتراض میں دیکھی جا سکتی ہے۔

(۱۰۷) مسعود حسن رضوی ادیب، ہماری شاعری، ص ۲۰۲۔ اس کے علاوہ ہماری شاعری کے باقی تمام بیانات کے حوالے یہ ہیں۔ ہماری شاعری، ص ۴، ۵، ۱۸، ۱۳، ۲۳، ۳۲، ۴۴

(۱۰۸) تنقیدی افکار، ص ۱۱۹، ۱۳۵

محمد حسن عسکری کے تنقیدی تصورات

باب ۲

محمد حسن عسکری — شخصیت، مزاج اور ذہنی سفر

انیسویں صدی میں جب ہندوستان میں تعلیم کے راستے انگریزی اثرات عام ہونے لگے تو زندگی کے دیگر بہت سے شعبوں کی طرح ادب وشاعری میں بھی ان کا اظہار ہونا شروع ہوا۔ اس سے قبل نقدِ شعر کے جو معیار تھے اور جن تصورات پر ان کی بنیاد تھی آزاد، حالی اور شبلی وغیرہ کی تنقیدی کاوشوں کی وجہ سے وہ بڑی حد تک بے اعتبار ہوتے چلے گئے۔ حالی اور شبلی دونوں کا انتقال ۱۹۱۴ء میں ہو گیا تھا اور ان کے بعد ہماری ادبی تاریخ میں جو بھی محققین اور نقادانِ ادب آئے ان میں سے اکثر و بیشتر نے آزاد، حالی اور شبلی کے شعری معیارات کو کسی نہ کسی انداز میں نہ صرف قبول کر لیا تھا بلکہ انہیں شعر و ادب کو پرکھنے کا واحد پیمانہ بھی سمجھ لیا تھا۔ ایسے میں محمد حسن عسکری، بعد حالی جدید اردو تنقید کے پہلے معتبر اور اہم ادیب تھے جنہوں نے جدید یورپی اور انگریزی تنقیدی تصورات سے کامل آگاہی کے ساتھ ایک طرف حالی کے لائے ہوئے شعری معیارات کو چیلنج اور دوسری طرف اردو کے کلاسیکی ادبی سرمائے اور ان کی تہ میں کارفرما تنقیدی تصورات کی بازیافت کی طرف اشارے کرنا شروع کیا۔

عسکری کی ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۳۹ء میں ہوا۔ حالی کی وفات اور عسکری کی ادبی زندگی کے آغاز میں صرف بیس پچیس برس کا عرصہ ہے۔ اس عرصے میں اردو میں دو اہم ادبی تحریکیں کارفرما ہیں: رومانی تحریک اور ترقی پسند تحریک۔ رومانی تحریک سے عسکری کو شدید اختلاف تھا۔ اس کے برعکس وہ حقیقت نگاری کے قائل تھے۔ اسی لئے وہ ابتداً ترقی پسند تحریک کے بھی کچھ عرصے کے لئے ہموار ہے۔ ان کی ابتدائی شہرت ایک افسانہ نگار کی تھی۔ مگر اپنے پہلے افسانوی مجموعے جزیرے، ۱۹۴۳ء، کے آخر میں انہوں نے جو "اختتامیہ" لکھا وہ آج بھی ان کے پختہ تنقیدی شعور کا ایک بڑا نمونہ ہے۔ عسکری کی بعد کی زندگی میں بہت سے نشیب و فراز آئے مگر ان کی یہ تحریر ان کے بعد کے تصورات کے ابتدائی نقوش بھی اپنے اندر رکھتی ہے۔ عسکری کی پینتیس چالیس برس کی ادبی زندگی میں ان پر بہت سے لیبل چسپاں کئے گئے۔ کبھی انہیں نراجی نقاد کہا گیا اور کبھی انہیں "ادب برائے ادب" کا نقیب مانا گیا۔ لیکن زندگی اپنی تمام تر جہتوں اور ہمہ گیر اقدار کے ساتھ جیسی ان کی تحریروں میں نظر آتی ہے ویسی کسی دوسرے نقاد کے ہاں نہیں ہے۔ اگر ان کی ادبی کاوشوں پر کوئی لیبل لگانا ضروری ہی ٹھہرے تو انہیں تہذیبی اقدار اور ادبی تجربوں میں ان اقدار کی سراغ رسانی کرنے والا نقاد کہہ سکتے ہیں۔ وہ اردو کے پہلے اور اب تک کی تنقید کے شاید سب سے بڑے نقاد ہیں جنہوں نے ادب کو صدیوں پرانی تہذیب کے روحانی تجربے کے طور پر پڑھا اور اس طور پر ادب کو پڑھنے کی اہمیت کو اجاگر کیا۔

اس باب میں ہم محمد حسن عسکری کی شخصیت، مزاج، ترجیحات اور ان کے ادبی و ذہنی سفر کی عہد بہ عہد تدریج کا احوال اس طرح بیان کریں گے کہ ان کے سفرِ حیات کے اہم گوشوں کے ساتھ ساتھ ان کی افتادِ طبع اور مرکزی ادبی رجحانات و تصورات، ان سے متعلق اہم شخصیات، سماجی، سیاسی مسائل اور ادبی تحریکوں کے پس منظر میں تاریخی ترتیب سے سامنے آ جائیں، تا کہ یہ پتا چل سکے کہ وہ کس زمانے میں کیا کہہ رہے تھے اور یہ باب عسکری کے بارے میں مقالے کے بعد کے ابواب کے لئے ایک پس منظر کا کام بھی دے سکے۔ ہماری کوشش ہو گی کہ کوئی ایسی بات نہ کہی جائے جس کی شہادت خود ان کی یا ان کے معاصرین کی تحریروں میں نہ ہو۔ اس ضمن میں ہم نے عسکری کے بعض اہم رجحانات کی تفہیم کے لئے ان کے خطوط کو خاص طور پر پیشِ نظر رکھا ہے۔

محمد حسن عسکری ۵ نومبر ۱۹۱۹ء، بمطابق ۱۱ صفر ۱۳۳۸ھ کو میرٹھ (ہندوستان) کے ایک قصبے "سراوہ" میں پیدا ہوئے۔ وہ اپنے سات بہن بھائیوں میں سب سے بڑے تھے۔ ان سے پہلے دو بھائیوں (جو ان کی پہلی والدہ میں سے تھے) اور ایک سگی بہن کا انتقال ہو گیا تھا۔ ان کے گھر کا نام "بھولے میاں" تھا۔ اور والدہ، جن کا انتقال عسکری کے بعد ہوا، آخری دم تک انہیں اسی نام سے پکارا کرتی تھیں۔ عسکری کا تاریخی نام "محمد اظہار الحق" (۱۳۳۸ھ) رکھا گیا تھا۔ یہ نام عام طور پر استعمال کم ہوا حتیٰ کہ بقول ان کے بھائی محمد حسن مثنی کے (جو ان سے چھ برس چھوٹے ہیں) اس نام کے بارے میں عسکری کے "بھائی بہنوں کو بھی ان کے انتقال کے بعد پتہ چلا" تھا۔(۱) عسکری کے دادا مولوی حسام الدین حدیث کے عالم تھے۔ وہ ۱۹۰۸ء میں سرکاری ملازمت (ڈپٹی کلکٹر کے عہدے) سے ریٹائر ہوئے۔ ان کے والد

محمد معین الحق نے بھی پہلے بلند شہر میں سرکاری اور پھر ۲۹-۱۹۲۸ء میں وہاں کی ایک چھوٹی سی ہندو ریاست "شکار پور" میں اکاؤنٹنٹ کی حیثیت سے ملازمت کی تھی۔ ۳۶-۱۹۳۵ء میں ریاست کے حالات خراب ہوئے تو عسکری کے والد کا گھرانہ بھی مالی تنگی کا شکار ہو گیا۔

عسکری کی تعلیم کا آغاز سرادہ ہی کے پرائمری سکول میں قرآن شریف اور اردو سے ہوا مگر بعد میں وہ ریاست کے مسلمان اسکول میں داخل ہو گئے جو چٹائی والے اسکولوں کی طرح کا ایک عام سا اسکول تھا۔ پرائمری کے بعد وہ ریاست کے واحد انگریزی ہندو اسکول D.A English School میں چلے آئے۔ رواج کے مطابق پانچویں جماعت سے فارسی بھی پڑھنی شروع کر دی تھی۔ ان کے اردو اور فارسی کے استاد کا نام مولوی مبارک حسین تھا۔ آٹھویں جماعت کے بعد ۱۹۳۳ء میں انہوں نے مسلم ہائی اسکول، بلند شہر میں داخلہ لیا اور ۱۹۳۶ء میں میٹرک کا امتحان پاس کر لیا۔ پھر ۱۹۳۸ء میں میرٹھ کالج سے انٹرمیڈیٹ، ۱۹۴۰ء میں الہ آباد یونیورسٹی سے بی اے اور ۱۹۴۲ء میں وہیں سے انگریزی ادب میں ایم اے کی ڈگری لی۔ بلند شہر اور میرٹھ دونوں جگہ عسکری ہاسٹل میں نہیں بلکہ مکان کرائے پر لے کر رہے۔ الٰہ آباد میں ان کا قیام اپنے پھوپھی زاد بھائی نعیم الرحمن کے یہاں رہا جو الٰہ آباد یونیورسٹی میں عربی کے پروفیسر تھے۔ (۲) میرٹھ کالج میں عسکری دو سال تک رہے۔ اس وقت پروفیسر کرار حسین بھی وہاں پڑھاتے تھے۔ گو عسکری ان سے براہ راست پڑھ نہیں سکے تھے مگر اس کے باوجود تمام عمر انہیں اپنا استاد ہی سمجھتے رہے۔

ادبی دنیا میں ادیب کے طور پر عسکری کا نام ایم اے کرنے سے پہلے ہی معروف ہو چکا تھا۔ ان کی پہلی دستیاب تحریر ایک ترجمہ "محبوبہ آموں را" ہے، جو نومبر ۱۹۳۹ء کے "ساقی" دہلی میں چھپی تھی۔ اور پھر ایک افسانہ "کالج سے گھر تک" ہے، جو "ادبی دنیا" میں اگست ۱۹۴۰ء میں چھپا تھا۔ غالباً اسی افسانے کا ذکر انہوں نے 'میراجی' والے خاکے میں اور عمارہ زمن پر لکھتے ہوئے بھی کیا ہے۔ کرشن چندر کے خاکے سے اندازہ ہوتا ہے کہ عسکری کو یہ افسانہ لکھنے کی تحریک ۱۹۳۹ء میں اُس کے افسانے "دو فرلانگ لمبی سڑک" سے ہوئی تھی۔ (۳) میراجی کی طرف سے اس افسانے کے "ادبی دنیا" میں چھپنے کی اطلاع پر بی اے کے طالب علم محمد حسن عسکری کو بیحد خوشی ہوئی تھی۔ وہ لکھتے ہیں: "آخر ایک دن اچانک میراجی کا کارڈ ملا۔ انہوں نے بس تین چار جملے لکھے تھے کہ افسانہ فلاں مہینے میں چھپے گا، وہ مجھے پسند آیا، وغیرہ۔ یوں بات تو ذرا سی تھی، لیکن آخر میراجی کا سرٹیفکیٹ تھا۔ میرا نتیجہ بھی دو چار دن پہلے نکلا تھا، وہی خوشی تو مجھے بی اے میں فرسٹ کلاس پا کر بھی نہ ہوئی تھی"۔ (مقالات، ج ۱، ص ۳۲۵) ایم اے کرنے کے فوراً بعد عسکری نے ملازمت کے لئے تگ و دو شروع کر دی تھی۔ وہ چونکہ سب بھائیوں میں بڑے تھے اور ان کے والد کنبے کے واحد کفیل تھے۔ اس لئے عسکری از خود یہ ذمہ داری محسوس کرنے لگے تھے۔ ۴۳-۱۹۴۲ء جنگ کا زمانہ تھا۔ عسکری نے کچھ عرصے کے لئے دہلی ہی میں محکمہ فوجی اطلاعات میں ملازمت کی، پھر دہلی ریڈیو اسٹیشن میں اسکرپٹ رائٹر کے طور پر کام کیا۔ محمد حسن مثنی کے بقول کسی معمولی بات پر ناراض ہو کر وہاں سے ۳۶-۱۹۳۵ء میں استعفیٰ دے دیا تھا۔ ہندوستان میں دو مختلف جگہوں پر کالج میں پڑھایا مگر دونوں مرتبہ عارضی طور پر۔ پہلے چند ماہ کے لئے اینگلو عربک کالج دہلی میں جہاں انگریزی کے استاد احمد علی کچھ عرصے کے لئے چھٹی پر چلے گئے تھے اور پھر میرٹھ کالج میں پروفیسر کرار حسین کے چھٹی پر جانے سے عارضی طور پر جو جگہ خالی ہوئی تھی ان کی جگہ پڑھاتے رہے۔ یہ دونوں بیانات حسن مثنی صاحب کے ہیں جن کے مطابق میرٹھ کالج میں پڑھانے کا واقعہ ۱۹۳۶ء کا ہے۔ مگر ڈاکٹر جمیل جالبی اسے ۱۹۴۵ء کی بات بتاتے ہیں۔ جالبی کے مطابق میرٹھ کالج میں عسکری فخر الاسلام کی عوضی پر گئے تھے۔ لیکن ان معاملات میں سب سے معتبر ذریعہ عسکری کے وہ خطوط ہیں جو ڈاکٹر آفتاب احمد کے نام لکھے گئے تھے۔ ان سے کچھ یوں معلوم ہوتا ہے کہ ۱۹۴۵ء اور ۱۹۴۷ء کے دوران عسکری کا کوئی مستقل ذریعہ روزگار نہ تھا۔

اینگلو عربک کالج، دہلی (۴) میں عارضی طور پر انہوں نے مختلف اوقات میں پانچ، سات ماہ کے لئے کام کیا۔ ان کی ترجیح دہلی ہی میں رہنے کی تھی اور اس کے لئے وہ کم تنخواہ پر کام کرنے کے لئے تیار تھے۔ مگر جن صاحب کی جگہ پر ان کو رکھا گیا تھا ان کا کچھ طے نہیں ہو رہا تھا کہ وہ جائیں گے یا رہیں گے۔ اس لئے عسکری اگست ۱۹۴۵ سے جولائی ۱۹۴۶ تک عربک کالج کے مسئلے پر خاصے پریشان رہے۔ دہلی شہر انہیں بہت پسند تھا۔ وہ ہر قیمت پر وہاں رہنا چاہتے تھے۔ صحت کی مستقل خرابی کے باوجود ان کی خواہش وہیں رہنے کی تھی۔ خرابی صحت کا مسئلہ تو لگتا ہے کہ زندگی بھر ان کے ساتھ رہا۔ دہلی سے کراچی تک کم و بیش ہر خط میں اس کا رونا ہے۔ ایک خط میں صحت کی خرابی اور دہلی میں رہنے کی رغبت کا بیان یوں ہے:

"میری بیماری بڑی ذہنیت جسمانی ہے۔ کچھ میرا جگر خراب ہو گیا ہے۔ اس کی وجہ سے پچھلے دنوں تو یہ حالت ہو گئی تھی کہ تھوڑی دور چلنے سے سر چکرا جاتا تھا اور اختلاج قلب بھی شروع ہو گیا تھا۔ دہلی میں ایک بڑی مشکل یہ ہے کہ میں یہاں اکیلا رہتا ہوں... صرف

ایک چیز روٹی ایسی ہے جو مجھے نقصان نہیں دیتی۔ لیکن یہاں دن میں چار دفعہ مجھے روٹی کون پکا کے دے سکتا ہے۔ میری صحت ٹھیک ہونے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ میں بھی ابلی ہوئی ترکاری اور چنے کی روٹی کھاؤں۔ مگر دلی میں یہ ناممکن ہے۔ اور دوسری طرف مجھ سے دلی چھوٹتی نہیں۔ حالانکہ میں نہ کسی سے ملتا ہوں نہ جلتا ہوں۔ بس گھر پڑا رہتا ہوں۔ لیکن اس پر بھی حال یہ ہے کہ گھر سے تقاضے آرہے ہیں کہ میں وہاں چلا آؤں، لیکن میں ہر دفعہ یہ لکھ دیتا ہوں کہ اب بالکل اچھا ہوں۔" (مکتوب عسکری بنام ڈاکٹر آفتاب احمد، ۲۵ رمئی ۱۹۴۳ء)(۵)

بہرحال دلی شہر اور عربک کالج ان کو بہت پسند تھا۔ (عجیب اتفاق ہے کہ پاکستان میں آنے کے بعد کراچی کے اسلامیہ کالج میں عسکری صاحب نے جو ملازمت اختیار کی وہ عربک کالج دلی ہی کے ایک سابقہ پرنسپل کے کہنے پر شروع کی تھی۔) ستمبر ۱۹۴۳ کے خط سے اندازہ ہوتا ہے کہ عسکری دلی کے بعد میرٹھ کالج میں چلے گئے تھے۔ مگر وہ وہاں چھوٹے شہر کے گھٹن ماحول اور کالج کی جکڑ بند فضا کی وجہ سے خاصے اکتائے رہے۔ کالج میں سیاست کی ہنگامہ آرائی تھی۔ وہاں کے ہندو طلبا کسی مسلمان استاد سے پڑھنے کو تیار نہیں تھے۔ وہ لکھتے ہیں: "پولیس کے فرائض سرانجام دیتے دیتے میں تو تھک گیا ہوں۔ پھر اوپر سے لڑکیوں کی عصمت وعفت کا نگہبان بھی ہوں۔ ہر وقت یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ کہیں کوئی لڑکا پیچھے سے کسی لڑکی کو تو نہیں چھیڑ رہا۔" (بنام آفتاب احمد، ستمبر ۱۹۴۳ء ص ۲۱۸) میرٹھ کالج میں بھی ان کا قیام عارضی رہا کہ جن صاحب کی جگہ پڑھا رہے تھے وہ واپس آگئے تھے۔ جنوری ۱۹۴۴ء میں عسکری پھر واپس عربک کالج کے لئے پرتول رہے تھے، مگر ان سے وعدے کے باوجود وہاں کسی دوسرے شخص کو رکھ لیا گیا۔ اس دوران میں انہوں نے اسلامیہ کالج، لاہور کے لئے بھی کوشش کی مگر گئے نہیں۔ معروف انگریزی اخبار "ڈان" دلی میں اسسٹنٹ ایڈیٹر کی پوسٹ کے لئے بھی انٹرویو دیا۔ رام پور اور اعظم گڑھ کے کالجوں کے لئے بھی کوشش کی۔ شبلی کالج، اعظم گڑھ میں تو انہیں جگہ بھی مل گئی تھی، مگر وہ وہاں سے بھی بھاگ نکلے۔ اصل میں عسکری میرٹھ کالج کے تجربے کی وجہ سے چھوٹے شہر کے کالجوں سے ہی اکتا گئے تھے، کہ "استادی میں خواہ مخواہ بزرگ بننا پڑتا" تھا۔ اور پھر جس طرح کے افسانے وہ اس زمانے میں لکھا کرتے تھے وہ پروفیسری کے ساتھ چل نہیں سکتے تھے۔ (۶) ڈاکٹر جمیل جالبی میرٹھ کالج کے زمانے کے ۲۵ سالہ محمد حسن عسکری کا ناک نقشہ یوں بیان کرتے ہیں:

"محمد حسن عسکری کو پہلی بار میں نے اس وقت دیکھا جب وہ عارضی طور پر انگریزی پڑھانے کے لئے میرٹھ کالج آئے تھے، شیروانی پہنے ہوئے، پان کی لالی سے ہونٹ رچے ہوئے، ہاتھ میں کتابیں، آنکھوں پر عینک، اونچی پیشانی، تیل سے جمے ہوئے بال اور مانگ نکلی ہوئی۔ گیہواں رنگ، چمکتی روشن آنکھیں، چہرے پر سنجیدگی، چھریرا بدن، دبلے پتلے، خاموش، کھوئے کھوئے سے، اپنے خیالات میں گم۔ آہستہ آہستہ کلاس سے نکل کر اساتذہ کے کمرے کی طرف جارہے تھے۔ کسی نے بتایا کہ یہ حسن عسکری ہیں، میں نے پوچھا وہی عسکری صاحب جن کے افسانے ساقی، ادب لطیف اور ادبی دنیا میں شائع ہوتے ہیں، اور وہ جو ہر مہینے "ساقی" میں "جھلکیاں" لکھتے ہیں"؟ (عسکری، عسکری کے افسانے دیباچہ از ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۰)

یاد رہے کہ اس عمر ہی میں عسکری اپنے پہلے افسانوی مجموعے جزیرے کے معروف زمانہ افسانوں اور شاہد احمد دہلوی کے "ساقی" میں اپنے ماہانہ کالم "جھلکیاں" (آغاز جنوری ۱۹۴۳) کی وجہ سے ہندوستان بھر کے ادبی حلقوں میں اپنی شناخت قائم کر چکے تھے۔ جمیل جالبی نے اس زمانے کے میرٹھ کالج کے کچھ اور لوگوں کے نام بھی گنوائے ہیں جو بعد میں اپنی اپنی شناخت کے ساتھ معروف ہوئے۔ شوکت سبزواری، کرار حسین اور غیور احمد رزمی تو کالج میں استاد تھے۔ مگر انتظار حسین ایم اے کے آخری سال میں اور سلیم احمد ایف اے میں تھے۔ احمد ہمدانی بھی اسی کالج کے طالب علم تھے۔ جالبی لکھتے ہیں کہ "عسکری صاحب فسٹ ایئر کی کلاس لیتے تھے جو بہت بڑی تھی ان کی آواز پتلی اور پڑھانے کا بھی شاید پہلا تجربہ تھا۔ لڑکے طرح طرح کی شرارتیں کرتے، شور مچاتے اور وہ سب کچھ کرتے جو انہیں نہیں کرنا چاہیے۔ ہم سب نے طے کیا کہ جب عسکری کلاس میں جائیں تو ہم سب مختلف دروازوں پر کھڑے رہیں اور کچھ اندر جا کر بیٹھ جائیں تاکہ ان کی اخلاقی مدد کی جا سکے"۔ تقریباً اسی زمانے کا ایک نقشہ انتظار حسین نے بھی کھینچا ہے۔ وہ اپنے کالج (میرٹھ) میں فراق گورکھپوری کو بلوانا چاہتے تھے اور اس کے لئے کالج کی اردو سوسائٹی کی طرف سے ایک تقریب کا ڈول ڈالا اور فراق کو اس میں نئے ادب پر لیکچر دینے کی درخواست کی تھی:

"بس یہ سن لیجئے کہ جب ہم نے فراق کو قائل کر لیا اور جب ہم انہیں لے کر آرہے تھے تو ان کے ہمراہ تانگے میں ایک اور صاحب بھی بیٹھ لیے۔ بر میں نیلی گرم اچکن، ٹانگوں میں اتنا چلی موری والا پائجامہ۔ ہم نے ان صاحب پر کوئی توجہ نہ دی۔ شخصیت میں کوئی کشش نظر آئی تو سوچتے کہ موصوف کیا بیچتے ہیں۔ مگر جب فراق صاحب نے تقریر کرتے کرتے نئے افسانے کا ذکر کیا اور ان موصوف کی طرف

■

اشارہ کرکے کہا کہ "یہ جو یہاں محمد حسن عسکری بیٹھے ہیں" تو ایک دم سے ہم سب دوست چونکے۔ برابر میں بیٹھے ہوئے اس شخص کو ایک تعجب اور شک کے ساتھ سر سے پیر تک دیکھا پھر آپس میں نظروں نظروں میں تبادلہ خیال کیا۔ آخر میں نے پوچھ ہی لیا "آپ محمد حسن عسکری ہیں؟" "جی"۔ پھر بھی اطمینان نہیں ہوا... پھر وضاحت کی خاطر سوال کیا "حرام جادی والے عسکری؟" وہی مختصر جواب: "جی" اور پھر چپ"۔ (انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۳۹)

عسکری کی "جی ہاں" سے ہر کوئی نالاں تھا۔ یہ کم گوئی اور کم آمیزی عسکری کی شخصیت کا ایسا امتیاز تھا جسے ان کے مزاج ناشناسوں نے مردم بیزاری جیسے نامناسب نام دے رکھے تھے۔ مگر ان کے مدت العمر کے دوست ڈاکٹر آفتاب احمد اور انتظار حسین عسکری کی اس شبیہ سے اختلاف کرتے ہیں۔ "ایسی بات نہیں ہے کہ عسکری بولتے ہی نہ ہوں۔ وہ بولنا چہکنا خوب جانتے تھے مگر یہ کہ ہاتھی بھی کسی دوسرے کی موجودگی میں ہتھنی کے قریب نہیں جاتا۔ عسکری صاحب ہنسنے بولنے کے معاملے میں بالکل ہاتھی تھے۔ اپنوں کے بیچ بیٹھے اچھے بھلے ہنس بول رہے ہیں۔ کوئی دوسرا آیا اور وہ چپ۔ بس جیسے بیر بہوٹی گھاس کے تختے پر مگن چل رہی ہو اور اچانک کسی بچے کی انگلی چھو جانے سے ساکت و جامد ہو جائے... کسی دوسرے کے آن وارد ہونے پر عسکری صاحب کا بس یہی حال ہوتا تھا"۔ (انتظار حسین، "کالج سے گھر تک"، مشمولہ محراب، ۱۹۷۹ء، ص ۱۸۔۱۷)

عسکری میں بلا ہراد یوں والی کوئی بات نہ تھی اور وہ گفتگو اور بحث و تکرار کے مرد میدان بھی نہ تھے کہ یہ ساری منزلیں تو انہوں نے اپنے قلمی معرکوں میں سر کرنی تھیں اور وہ بھی اس طرح جیسے دو پڑ دینیں لڑنے مرنے کو تیار ہوں، اور جہاں ڈاکٹر تاثیر جیسے طراروں کو بھی میدان چھوڑتے ہی بنتی تھی، مگر ناجنسوں کی صحبت سے بچنے کے لئے عسکری کا آزمودہ طریقہ یہی تھا: "جی ہاں"، "سگریٹ لیجیے"، "اچھا... آپ یہ کتاب ملاحظہ کیجیے"؛ یا راہ چلتے خواہ مخواہ ساتھ ہو لینے والے کسی ہم قدم سے پیچھا چھڑانے کے لئے یہ کہنا کہ "اچھا آپ تو اب دائیں طرف جائیں گے؟ تو پھر میں تو سیدھا چلا......" وغیرہ وغیرہ۔ یہی نہیں کہ وہ ہر وقت "جی ہاں"، "جی ہاں" ہی کہتے ہوں، وقت آنے پر وہ "نہیں" بھی کہہ سکتے تھے۔ اور یہ پہلی "نہیں" انہوں نے ڈاکٹر تاثیر کے سامنے کہی تھی، جس سے بقول انتظار حسین "قدرت کو شاید یہی منظور تھا کہ پہلے کا ذہی پچھے پھر لڑائی تھنے"۔ اسی طرح انہوں نے مغرب کے سامنے بھی شروع میں اسی کی سی اور "جی ہاں، جی ہاں" کہتے رہے۔ لیکن آخر آخر اس کے منہ پر بھی ایک گمبھیر اور طویل "نہیں" کہہ کر انہوں نے اپنوں پرایوں سب کو حیران کر دیا تھا۔

؎ بارے گئی تیز ہے ہاں کے ہم بھی ہیں

یہ نہ سمجھا جائے کہ ان کا یہ بانکپن بعد کے کسی زمانے کی پیداوار ہے، نہیں۔ خوش قسمتی سے ہمارے پاس خود ان کی اپنی ایسی تحریریں بھی وافر مقدار میں موجود ہیں جو ان کے ابتدائی مزاج اور افتادِ طبع کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔

عسکری کی پہلی اور اولین حیثیت ایک افسانہ نگار کی تھی۔ انہوں نے بارہا لکھا ہے کہ ان کے نزدیک تنقید اور افسانہ ایک دوسرے سے الگ نہیں "کیونکہ دونوں کے پیچھے تجربہ اور تحریک وہی ایک ہے"۔ وہ جیسی فضا افسانے میں تخلیق کرتے تھے ویسی ہی کیفیات تنقید میں بھی پیدا کر سکتے تھے۔ ان کے معروف افسانے "پھسلن" (۱۹۴۱)، "حرام جادی" (۱۹۴۱)، "میلاد شریف" (۱۹۴۱) اور "چائے کی پیالی" (۱۹۴۲) کا زمانہ تحریر ۱۹۴۱۔ ۱۹۳۹ کے درمیان ہے۔ جب وہ ابھی انٹرمیڈیٹ اور بی اے کے نوجوان طالبعلم تھے۔ یہ افسانے جو آج ساٹھ، ستر برس کے بعد بھی پردہ گمنامی میں نہیں چھپ سکے، ایک تخت ناآسودہ، شکستہ اور یکہ و تنہا شخصیت کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ عسکری کا گھرانا اس زمانے کے عام گھرانوں کی طرح ایک دین دار گھرانہ تھا۔ عام مذہبی کتب کے ساتھ ساتھ گلستان و بوستان اور دیوان حافظ جیسی کتب موجود رہتی تھیں، مگر ایک تو وہ دور جس میں نئی تعلیم کے حامل نوجوانوں کے سامنے زندگی کی تمام سابقہ مستحکم اقدار بھربھری دیوار کی طرح ڈھے رہی تھیں اور پھر اوپر سے مغربی ادب سے آشنائی جو تنہائی و بیگانگی کی ان دیکھی اور ان سوچی دنیاؤں سے نہ صرف متعارف کروا رہی تھی بلکہ اسے محسوس کرنے اور نئے طرح کے اظہارات کے انداز بھی سکھا رہی تھی۔ تبدیلی، تغیر، انکار، منفیت اور اقدار کی شکست و ریخت: یہ تھے نئی حسیت کے ثمرات۔ گویا "ناقابل بیان افسردگی، بے حد و حساب دیوانگی، ناقابل علاج مایوسی، بے نام خوف، مبہم تمنائیں، کبھی نہ پورا ہونے والی آرزوئیں اور عصبی خلل"۔ (عسکری کے افسانے، ص ۱۹۰) مغربی ادب کے آسمان پر یہی گھٹائیں چھائی ہوئی تھیں۔ ایسے میں عسکری جیسے ذہین نوجوان کا ان کے اثر سے محفوظ رہ جانا کیسے ممکن تھا؟

یہ تو داخلی کیفیات تھیں۔ زمانے کے فیشن کے مطابق وہ ترقی پسندی سے بھی خاصے متاثر تھے۔ بعض نقاد ان کے ابتدائی افسانوں تک میں ترقی پسندی اور اشتراکیت کے اثرات پاتے ہیں۔ ان کے بھائی حسن مثنیٰ اس دور کے عسکری کے بارے میں صرف اتنا کہہ کر رہ

گئے کہ "ہائی سکول اور انٹر کے زمانے میں اور تھوڑا سا بعد تک سوشلزم اور کمیونزم کا جوش رہا، خدا کے وجود سے انکار بلکہ اس انکار سے پورا لطف لیتے رہے۔" (مکالمہ ۵، ص ۲۲۵) ہو سکتا ہے کہ اس انکار سے پیدا ہونے والے خلا کو عسکری اپنے عزیزوں کی نظر سے پوشیدہ رکھنے کے لئے لطف و چٹخارے کا سہارا لیتے ہوں، مگر اس کا عذاب اور زہر ناکی ان کے اسی زمانے کی ایک تحریر، خط (مطبوعہ "ادبی دنیا"، ۱۹۴۱ء) کی ایک ایک سطر سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ سب باتیں وہ ادبی دنیا کے ایڈیٹر کو اپنی ان کیفیات سے آگاہ کرنے کے لئے لکھ رہے تھے۔ جن کی وجہ سے وہ ایک خاص وقت کے لئے افسانے لکھنے کے قابل نہیں رہے تھے۔ یہ تحریر اگرچہ عسکری کے ایک خاص دور کی کیفیات کو بیان کرتی ہے مگر اس میں ان کے عمومی مزاج کی جھلک بھی موجود ہے:

> "افسانہ نہ لکھ سکنے کی سب سے بڑی وجہ تو یہ ہے کہ میں اپنی صحت بالکل برباد کر چکا ہوں۔ چار سال سے مجھے مستقل کھانسی ہے۔ لیکن میں اپنی زندگی کی طرف سے اتنا بے پرواہ ہوں کہ روزانہ دوا کے فوراً بعد گڑ ضرور کھاتا ہوں، جس سے دگنی شدت سے کھانسی اٹھتی ہے اور میں سر پکڑ کر لیٹ جاتا ہوں اور سو جاتا ہوں۔ نیند کے دوران میں کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بلیاں اپنے پنجوں سے میرے دماغ کی رگیں سہلا رہی ہوں۔" (مشمولہ مقالات، ج ۱، ص ۴۵)

اپنے چند افسانوں پر لوگوں کی طرف سے ہونے والے اعتراضات، ملنے والے مشورے اور پند و نصائح کے دلچسپ نمونے دینے کے بعد یہ بتاتے ہیں کہ اس وقت وہ افسانہ تو کیا ادب و دب ہی سے بیزار ہو گئے تھے اور صرف طاقت حاصل کرنے، خواہ وہ روپے کی ہو یا حکومت کی، خواہش کرنے لگے تھے۔ یہ بھی بتاتے ہیں کہ اگرچہ میں نے مسلسل کوشش کر کے خود کو کسی مقابلے کے امتحان میں کامیابی حاصل کرنے کے قابل چھوڑا ہی نہیں "لیکن اب میں نے یہ ارادہ کیا کہ میں اپنے خاندان کی خواہش کے مطابق آئی سی ایس میں بیٹھوں گا اور جب میں کلکٹر ہو جاؤں گا تو پھر مجھے طاقت حاصل ہو گی۔ جو کائنات کی سب سے عجیب چیز ہے۔" محلے اور مضافات کے لوگوں کی ان امیدوں کا نقشہ پیش کرتے ہیں جو "بھولے میاں" کے کلکٹر بننے سے باندھی جانے لگی تھیں۔

آفتاب احمد کے نام ایک خط مورخہ ۲۵ رجنوری ۱۹۴۵ء میں بھی کچھ ایسا ہی ذکر ہے۔ عسکری بتاتے ہیں کہ میں نے ادب میں آ کر پایا کم ہے، کھویا زیادہ ہے۔ میرے بچپن ہی سے والد کا یہ فیصلہ تھا کہ مجھے آئی سی ایس ہونا ہے۔ اور یہ میرے لئے محض کوئی خواب نہیں تھا۔ خاندان کے کچھ لوگوں نے طالبعلمی ہی کے زمانے میں میری خوشامدیں شروع کر دی تھیں کہ لڑکا اور کچھ نہیں تو ڈپٹی کلکٹر تو بن ہی جائے گا، مگر جب ان کی توقعات مجروح ہو گئیں تو انہوں نے مجھ سے بات کرنی ہی چھوڑ دی تھی۔ (تخلیقی ادب ۴، ص ۴۰۰) اس کے بعد عسکری ان ذہنی کیفیات کا ذکر کرتے ہیں:

> "میں نے اپنے آپ کو مذہب، اخلاق، سماجی ذمہ داری، ہر ہر بند سے آزاد کر دیا ہے۔ لیکن اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ میں مجسم سوالیہ نشان بن گیا ہوں۔ پرانی اقدار کو میں تسلیم نہیں کر سکتا، نئی اپنے لئے بنا نہیں سکتا۔ کاش میں صرف سوشلسٹ یا ترقی پسند ہو سکتا۔ مجھے عموماً ترقی پسند سمجھا جاتا ہے اور میں خود بھی یہی کہتا ہوں مگر در اصل میں سب سے بڑا Decadent ہوں۔ "حرام جادی" کی تلخی، قنوطیت، آدم بیزاری اور شدید انفرادیت سے یہ اندازہ کر لیجئے۔ میں چاہتا ہوں کہ اپنے افسانوں میں ایسی روح بھر سکوں جس سے انسان کے لئے نئی زندگی اور نئی دنیا کی امید پیدا ہو سکے۔ لیکن میرے افسانے رہی سہی امیدوں کے تاگے بھی کاٹتے رہے ہیں۔ روح اجتماع میری گرفت میں آتی ہی نہیں، روح انتشار ہی سے میری گہری دوستی ہے......
>
> جب میری سوشلزم کا آغاز تھا تو میں نے کیٹس کا یہ جملہ پڑھا تھا کہ شاعر کا کوئی کردار نہیں ہوتا۔ اس وقت مجھے کیٹس کی اس بات سے بڑی نفرت ہوئی تھی، لیکن اب میں سمجھتا ہوں کہ صرف Decadent ہی زندگی کو اصلی رنگ میں دیکھ سکتا ہے۔ کیونکہ وہ کوئی عینک ہی نہیں لگاتا۔ میرا بھی کوئی کردار نہیں ہے۔ ہوا کی ہر موج کے ساتھ میری رائیں اور خیالات بدلتے ہیں۔ لیکن قنوطیت میری مستقل کیفیت ہوتی جا رہی ہے... میں انحطاط کی منزلیں چھلانگیں مارتا ہوا طے کر رہا ہوں۔ میں ہر حیثیت سے اپنے آپ کو برباد کر رہا ہوں کیونکہ میں ذہنی نشو و نما کر ہی نہیں سکتا۔
>
> اکثر میرے دل میں یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ میں چیزوں کو پھاڑوں، نوچوں، برباد کروں، کسی کو اذیت پہنچاؤں۔ چنانچہ میں اپنے چھوٹے بھائیوں کو ذرا سی بات پر بے طرح مارتا ہوں۔ مجھے یہ ہی پتا نہیں ہوتا کہ میں کیا کر رہا ہوں۔ کل ہی کی بات ہے کہ میں نے اپنے کتے کے پلے کو دیکھا تو میرے دل میں ایک گدگدی سی پیدا ہوئی کہ اس کا گلا گھونٹ دوں۔ اور میں نے بڑی مشکل سے اپنے آپ کو روکا۔ میں جانور ہوتا جا رہا ہوں...." (مقالات، ج ۱، ص ۴۷۔۴۹ سے جستہ جستہ)

اپنے افسانوں اور ان کیفیات کا بیان ۱۵ اکتوبر ۱۹۴۶ء کے خط میں بھی کرتے ہیں۔ ذہنی حالت جب ایسی ہو تو رہائشی کمرہ کیوں مختلف ہوتا۔ اپنی دہلی والی رہائش کا نقشہ ایک خط ۲۵ جنوری ۱۹۴۶ء میں یوں بیان کیا۔

> "اب میرے مدبے کا حال بھی سنیے۔ میرا کمرہ شاید لائق رہائش ہو مگر قابل رہائش ہرگز نہیں ہے۔ میرے کمرے کو دیکھ کر اگر کوئی صرف افسوس کر کے چپ ہو گیا تو سمجھئے بڑی شریف طبیعت کا تھا۔ مثال کے طور پر میرے صحن کی موجودات کا حال سنئے: سنتروں کے چھلکے، کاغذ، آبخورے، محلے والوں کے ٹاٹ، جو دھوپ رکھنے کے لئے ڈال گئے ہیں۔ ان کے کبوتر، کبوتروں کا دانہ اور بیٹیں، ریت کی بوری جو مالک مکان نے مکان کی مرمت کرانے کے بعد وہیں چھوڑ دی ہے۔ میرے کمرے میں جھاڑو صرف اس وقت دی جاتی ہے جب محلے کی عورتوں کو ترس آ جاتا ہے۔ علی ہٰذا القیاس۔" (مکتوب ۲۵ جنوری ۱۹۴۶ء۔ تخلیقی ادب ۴، ص ۳۰۱)

مکتوب کے علاوہ درج بالا اقتباسات جس تحریر سے لئے گئے ہیں، جس پر مقالات محمد حسن عسکری، ج ۱، میں "ایک نفسیاتی مطالعہ" (۱۹۴۱ء) کا عنوان ہے، عسکری کی طالب علمی کے ایک خاص دور کی کیفیات کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ اور دوستوئفسکی کے انڈر گراؤنڈ مین کی ذہنی واردات کی یاد دلاتی ہے۔ یہ اور اس طرح کے کئی عذاب منفیت اور انکاری روح کا مقدر ہیں اور فنکار ان سے کٹ کر نہیں نکل سکتا "مارلو کا شیطان تک اعتراف کرتا ہے کہ خدا سے چھٹ جانا دوزخ کے عذابوں سے بھی شدید تر عذاب ہے۔" اپنی اور اپنے افسانوں کی ایسی ہی فضا کی طرف عسکری نے اپنے افسانوی مجموعے جزیرے کے اختتامیے میں بھی اشارے کیے ہیں۔

اس اختتامیے میں عسکری ایک جگہ لکھتے ہیں کہ مجھے اردو شاعری کی تاریخ سے ذرا بھی واقفیت نہیں۔ مگر اس قسم (تنہائی و تغیر) کے عناصر" کم سے کم غالب کے ہاں تو ضرور مل سکتے ہیں۔ اور موجودہ دور میں کم و بیش ہر شاعر میں ان کا عکس رہا ہے۔ اس ضمن میں فیض احمد فیض کی نظم "تنہائی" کو انہوں نے "اس سلسلے کی آخری اور قطعی چیز کہا ہے۔" اس بات کا اظہار عسکری کی بہت سی تحریروں سے ہوتا ہے کہ شروع میں انہیں اردو کی طرف رغبت کم تھی بلکہ ادب سے زیادہ فلسفے کی طرف جھکاؤ تھا۔ اور اردو اور انگریزی ادب کی طرف وہ اپنے دوست مختار زمن کی وجہ سے مائل ہوئے تھے۔ خوش قسمتی سے ایم اے انگریزی انہوں نے الٰہ آباد یونیورسٹی سے کیا جو اس زمانے میں انگریزی ادب کے معیار کی وجہ سے خاصی مشہور تھی۔ یونیورسٹی کے جن اساتذہ کا ذکر عسکری نے ہمیشہ بڑے لگاؤ سے کیا ہے ان میں ستیش چندر دیب اور فراق گورکھپوری خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔ بلکہ دیب صاحب کے عاشق تو وہ ان کی باقاعدہ شاگردی میں آنے سے پہلے ہی اپنے سینئر دوست مختار زمن سے ان کی باتیں سن سن کر ہو چکے تھے۔ جزیرے کے "اختتامیے" میں وقت کی انکاری روح کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس دور کے روح رواں ایسے نوجوان تھے جنہوں نے سوائے اپنی عظمت کے ہر شے کا انکار کیا ہے:

> "لیکن عظیم ادب پیدا کرنے کے لئے ان عظیم سایوں کا احساس ضروری ہے جو ہمارا راستہ روکتے ہوئے معلوم ہوں... میں بڑی حد تک اس نئے رنگ میں رنگا ہوا تھا۔ لیکن خوش قسمتی سے مجھے دو رہنما ایسے مل گئے جن کے فیض سے میں نے احترام اور عظمت کے کھوئے ہوئے احساس کو دوبارہ پا لیا۔ ان میں سے ایک الٰہ آباد یونیورسٹی کے انگریزی کے ریڈر جناب ستیش چندر دیب صاحب ہیں۔ ان کی تقریروں سے جو کچھ میں نے سیکھا، اس کا تو ذکر ہی کیا، قدیم ادب کی جلیل القدر ہستیوں کا ذکر کرتے ہوئے ان کی آنکھوں اور چہرے کی چمک... اور تقدس و احترام کے مذہبی جذبے سے آواز کی تھرتھری کہ جب خود ان کی ذات عظمت و رفعت اخذ کرتی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔ صرف انہی چیزوں نے میرے لاتعداد وہمے اور کج خیالیاں زائل کر دیں۔ اور یہی کچھ میں حضرت فراق گورکھپوری کے متعلق کہہ سکتا ہوں... انہی قدموں کی برکت ہے کہ میں اپنی اہمیت کا کبھی قائل نہیں ہوا۔ میں دیو قامت افراد کا وجود تسلیم کرتا ہوں اور ان سے اپنا قد ناپا کرتا ہوں۔" (عسکری کے افسانے، ص ۱۷۹)

درج بالا تحریر ۱۹۴۳ء کی ہے، جب عسکری کی ادبی زندگی کا ابھی آغاز تھا۔ اپنی ادبی زندگی کے دور آخر میں جب (۱۹۶۸ء) وہ مغرب کی ہر قسم کی "روحوں" سے اپنا پیچھا چھڑا کر وہاں کے ادب کو "سڑک کا غل غپاڑا" قرار دے چکے تھے تو اس میں بھی وہ اپنی یونیورسٹی اور اپنے انہی اساتذہ کا فیض پاتے ہیں:

> "جو حضرات الٰہ آباد یونیورسٹی سے تعلق نہ رکھتے ہوں وہ پوری طرح نہیں سمجھ سکتے کہ یہ کیا چیز رہی ہے۔ ابھی چند مہینے ہوئے میں نے ایک فرانسیسی رسالے کے مدیر کو لکھا تھا کہ مجھے مغربی یونیورسٹیوں سے فیض حاصل نہ کر سکنے کا کوئی افسوس نہیں، کیونکہ میرے استادوں نے مجھے چند ایسی چیزیں دی ہیں جو کوئی مغربی یونیورسٹی نہیں دے سکتی تھی... ہم لوگ یونیورسٹی میں پہنچے تو تھے انگریزی ادب پڑھنے مگر ہمارے استاد ہم سے دریافت کرتے تھے کہ تمہیں اپنے ادب کے بارے میں کچھ آتا ہے کہ نہیں؟ جہاں تک مغربی

ادب کی تعلیم کا سوال ہے دیب صاحب کے شاگرد جانتے ہیں کہ پورے مغرب کے ادب کا کوئی کونا ایسا رہتا ہی نہ تھا جس کے بارے میں وہ سوال نہ اٹھاتے ہوں اور اپنے شاگردوں کے دل میں تجسس نہ پیدا کرتے ہوں۔۔

وہ چیز جو اور کہیں نہیں سکھائی جاتی تھی وہ یہ تھی کہ مغرب کے لوگوں سے مرعوب نہ ہو، اور جہاں تک ہو سکے مغربی ادب کو بھی اپنی نظر سے دیکھنے کی کوشش کرو۔ مغربی اور مشرقی ادب کا مقابلہ اور موازنہ فراق صاحب کا تو خیر مستقل موضوع تھا ہی، لیکن مجھے کوئی استاد ایسا نہیں ملا جس نے صراحتاً یا اشارتاً مشرقی ادب اور علوم سے واقفیت حاصل کرنے کا مشورہ نہ دیا ہو۔ مغرب کے بڑے بڑے ادیب کے بارے میں بھی جب پنڈے صاحب سے بات ہوئی انہوں نے ہمیشہ اپنے مخصوص انکسار کے ساتھ یہی کہا کہ ہاں بھئی مغرب کے لوگوں کی نظر میں تو اس کا یہ درجہ ہے، لیکن ہم مشرقی لوگ ہیں، ہماری کچھ مجبوریاں ہیں اور دیب صاحب نے تو مغرب کی ہیبت ہمارے دل سے مٹانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔۔

میرے لئے جو چیز سب سے زیادہ مفید رہی وہ یہ تھی کہ دیب صاحب زیادہ تر فارسی شاعری اور خصوصاً عراقی کا ذکر کرتے رہے۔ اس زمانے میں مجھے اگر کسی چیز سے اکتاہٹ ہوتی تو فارسی شاعری سے۔ لیکن دیب صاحب کی گفتگو کے بعد کان دبا کے مان لیا کہ اگر دیب صاحب کہتے ہیں تو فارسی شاعری ضرور ہی اچھی ہوگی۔ الٰہ آباد چھوڑنے کے بعد سے کر اب تک اگر میں نے ادب کو تھوڑا بہت بھی سمجھا ہے تو یہ دیب صاحب کی اسی گفتگو کا فیض ہے اور یہ عرض کرنا بھی بے محل نہ ہوگا کہ اگر مشرقی ادب کا راز مجھ میں آیا ہے تو عراقی کے ذریعے، جن کا پتہ دیب صاحب نے بتایا تھا۔

اور دوسرا فیضان فراق صاحب کی ذات کا ہے۔ یہ کہنے میں مجھے ذرا بھی باک نہیں، کہ اردو کے اچھے اور برے شعر کی تمیز تو الگ رہی اس زمانے میں بہت سے شعروں کا مطلب تک میری سمجھ میں نہیں آتا تھا۔ اسی لئے فراق صاحب اپنی شفقت کے باوجود بعض دفعہ مجھے ڈانٹا کرتے تھے کہ میاں تم، ایم اے میں پہنچ گئے ہو اور تمہیں شعر یاد نہیں رہتا۔۔ اگر فراق صاحب میرا شمار سخن فہموں میں کر لیتے تو شاید دیب صاحب کی تربیت بھی بے کار جاتی۔ غرض میری کند ذہنی میرے بڑے کام آئی۔ کند ذہن کو استعمال کرنے کا طریقہ فراق صاحب کے یہاں سکھایا جاتا تھا۔

۔۔دیب صاحب فرانسیسی ادب پر اتنی بحث کرتے تھے کہ ہمیں محسوس ہونے لگا تھا، اگر فرانسیسی نہ پڑھی تو ادب نہیں سیکھ سکتے۔ اس لئے میں نے یونیورسٹی سے نکلتے ہی سب سے پہلے فرانسیسی کی طرف توجہ کی۔ جب فرانسیسی شاعری کی شد بد حاصل ہوئی تب جا کے فراق صاحب کی اس بات کا مطلب سمجھ میں آیا، کہ اردو شاعری کے جو بہترین خصائص ہیں وہ مغرب کے صرف اول درجے کے شاعروں میں ہی مل سکتے ہیں۔۔۔۔(ان باتوں سے) واضح ہو گیا ہوگا کہ میں نے یہ کیوں عرض کیا تھا کہ ساری عمر مغربی ادب کے مطالعے میں کھپا کے اب یہ افسوس ہوتا ہے کہ فضول وقت ضائع کیا۔ مگر اللہ تعالیٰ کا شکر ہے اس نے استاد ایسے دے دیے کہ جن کی تربیت کے فیض سے یہ تو پتہ چل گیا کہ وقت ضائع ہوا اور کیوں ضائع ہوا"۔ ("بے تکلف گفتگو"، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۳-۴۱)

درج بالا اقتباسات عسکری کی ۱۹۶۸ء کی ایک ایسی تحریر سے ہیں، جب وہ مغرب کی پوری فکر کو رد کر کے پوری طرح مذہب کی طرف آ چکے تھے۔ اس دوران ان میں پسند نا پسند اور رد و قبول کے کئی دور آئے، مگر ۱۹۴۳ء سے اب تک اگر وہ کسی شے کے مستقل قائل تھے تو اپنے استادوں کے۔ دیب صاحب کے تو عسکری باقاعدہ شاگرد تھے اور اپنے پہلے افسانوی مجموعے جزیرے کا انتساب بھی انہوں نے بڑی محبت اور احترام کے ساتھ دیب صاحب ہی کے نام کیا تھا، مگر فراق گورکھپوری کی شاگردی عسکری نے کب اور کہاں اختیار کی یہ معاملہ ان کے نقادوں میں ہمیشہ زیر بحث رہا۔ لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ ماسوائے دور آخر کے، عسکری کی کم و بیش ہر زمانے کی تحریروں میں میر کے بعد اگر کسی ایک فرد کا ذکر تواتر اور عشق کے ساتھ آتا ہے تو وہ فراق گورکھپوری ہیں۔ الٰہ آباد کی سرزمین اور اس کی یونیورسٹی نے اردو ادب کو چند ایسے شاہکار دیے ہیں جن کی حیثیت مشرقی تہذیب و ادب اور کلچر کی بازیافت میں سنگ میل کی ہے۔ میری مراد ہے اکبر الٰہ آبادی، محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی۔ اگر ہم فراق گورکھپوری کو بھی الٰہ آباد یونیورسٹی کی ہی دین سمجھیں تو کوئی حرج نہیں کہ جدید اردو غزل کے اہم ترین نام فراق کے زیر بار ہیں۔ عسکری کے درج بالا اقتباسات سے نہ صرف ان کے اساتذہ کے ان پر اثرات کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ عسکری کے اپنے مزاج کی تفہیم میں بھی مدد ملتی ہے۔ اور یہ کہ ان کی جدیدیت تک اگر دوسرے جدیدیت پسندوں سے مختلف تھی تو اس کے اسباب کیا تھے! ان کی اسی طرح کی ایک اور تحریر "اپنا منہ اپنا گریبان" ۱۹۵۳ء، جس میں انہوں نے قدرے مزاح اور شوخی کے ساتھ اپنی بچپن کی تربیت

،گھر کے ماحول، عادات واطوار اور طبقی و مذہبی میلانات کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ کچھ خاص طرح کے مذہبی گروہ اور معاشرتی رویے بھی ان کے طنز کی لپیٹ میں آگئے ہیں:

"سیدھا سادا مسلمان آدمی ہوں، عید بقر عید کی نماز آج تک قضا نہیں ہوئی... پھر ایسا بھی نہیں ہوا کہ ادھر نماز ختم ہوئی، ادھر جوتیاں بغل میں دبا کے عید گاہ سے بھاگے۔ عید کے خطبے کو عید کی نماز سے زیادہ ضروری سمجھا۔ خدا بخشے دادا جان کہا کرتے تھے کہ خطبہ سننے کا ثواب نماز سے دس گنا زیادہ ملتا ہے۔ یہ بات آج تک نہیں بھولی... چاہے خطبے کی آواز کان تک آئے یا نہ آئے، مگر بیٹھنا ضرور... کچھ دنوں سے ایک یہ نئی بات نکلی ہے کہ خطبے کے ساتھ لوگ تقریریں جھاڑنا شروع کر دیتے ہیں کہ قوم کیلئے یہ کرو قوم کیلئے وہ کرو... نئی روشنی کا زمانہ ہے۔ لوگ بھی دماغ سے طرح طرح کی باتیں اتارتے ہیں۔ ہمارے پلے تو یہ بات پڑتی نہیں۔ دنیا کی باتیں دنیا کے ساتھ، دین کی باتیں دین کے ساتھ۔ قوم کے مستقبل پر غور کرنا ہے تو الگ سے جلسہ کریں۔ عید کے خطبے کو ان باتوں سے کیا سروکار؟ خیر ہمیں کیا؟ ہم تو خطبے کے بعد آج تک ٹھہرے ہی نہیں۔

جمعہ کی نماز کا بھی یہ ہے کہ اللہ نے توفیق دی تو مہینے دو مہینے میں ایک آدھ بار پڑھ لی۔ رہی پانچ وقت کی نماز تو صاف بات یہ ہے کہ دنیا دار آدمی کو اپنے ہی دھندوں سے نجات نہیں ملتی۔ جب دیکھو دال روٹی کی فکر سر پر سوار ہے... روزے بھی لڑکپن میں بہت رکھے ہیں۔ دادی اماں نے ہر کسی پر روزہ مقرر کر رکھا تھا۔ ہمارے کے سارے بچے شرط بد بد کر روزہ رکھتے تھے کہ دیکھیں عید کے دن کس کے پاس اکنیاں زیادہ ہوں۔ پانچ چھے سال تک میں نے ایک روزہ قضا نہیں ہونے دیا۔ دوپہر ڈھلتے ہی افطار کی فکر لگتی تھی... بچے ایک دوسرے پر الزام لگانا شروع کر دیتے تھے کہ دیکھو یہ گھڑوں کے پاس جا کر پانی پی آیا۔ ایسی حرکت تو میں نے بھی پانچ چھے دفعہ کی ہے، لیکن زیادہ نہیں...

لیکن اب وہ زمانے لد گئے۔ وہ رونقیں ہی نہ رہیں۔ ساری بات تو یہ ہے اب وہ دل ہی نہیں رہا۔ روزے کس برتے پر رکھیں۔ یوں شرما حضوری دو چار روزے اب بھی ہر سال رکھتے ہیں، لیکن خدا گواہ ہے ایسا لگتا ہے جیسے روزہ نہیں رکھا، فاقہ کر رہے ہیں۔ ہم نے تو اسی خیال سے روزہ ہی رکھنا چھوڑ دیا۔ زکوٰۃ نکالنے میں مجھ سے کبھی قصور نہیں ہوا۔ سال کے سال قربانی میں نے ہمیشہ فرض سمجھی ہے۔ آج کل ایک نئی ہوا چلی ہے، لوگ کہتے ہیں کہ قربانی میں پیسہ ضائع کیا، اتنی رقم کسی یتیم خانے یا مدرسے یا ہسپتال ہی کو دو۔ لیکن ہمارے بڑے بوڑھے کیا احمق تھے جو قربانی کرتے تھے۔ دین کو آج کل کے لوگوں سے تو زیادہ ہی سمجھتے تھے... ایک بات لوگ یہ کہتے ہیں کہ تم نے سال بھر میں ایک دفعہ فقیروں کو پلاؤ کھلا دیا تو اس سے ان کا کیا بھلا ہوگا۔ کوئی ایسا کام کرو جس سے ان کو سال بھر روٹی مل سکے۔ میں کہتا ہوں کہ دال روٹی تو فقیر کو بھی کسی نہ کسی طرح روز مل ہی جاتی ہے۔ اس کی کیا فکر ہے۔ پھر فقیروں میں بھی تو جان ہے۔ ان کا بھی تو جی پلاؤ زردے کو چاہتا ہوگا۔ تو بھئی ان بیچاروں کو پلاؤ زردہ ہی کھلاؤ، چاہے سال میں ایک دفعہ ہی سہی، ان کا بھی تو جی خوش ہو۔ تو صاحب میں نے تو آج تک کسی یتیم خانے یا مدرسے کو چندہ دیا نہیں...

قرآن شریف میں نے آٹھ سال کی عمر میں ختم کر لیا تھا... ہمارے دادا کی اولاد میں اتنی جلدی کسی نے قرآن ختم نہیں کیا۔ جب تک دادا ابا زندہ رہے، خدا بخشے روز صبح اپنے سامنے ضحا کے ایک سپارہ پڑھواتے تھے۔ لیکن ان کی آنکھ بند ہونے کے بعد سے تو یہ حال ہو گیا ہے کہ بھی کسی کے تیجے میں ایک آدھ سپارہ پڑھ لیا تو پڑھ لیا، ورنہ توفیق نہیں ہوئی... ہاں کئی دفعہ خیال آیا کہ لاؤ قرآن شریف ترجمے کے ساتھ پڑھ کر دیکھیں، آج کل لوگ کہتے ہیں کہ قرآن کو سمجھ کے پڑھنا چاہیے۔ لیکن پھر خیال آیا کہ قرآن آخر خدا کا کلام ہے۔ خدا نے جو کچھ کہا ہے نعوذ باللہ جھوٹ تھوڑی کہا ہے، اسے سمجھنے کی کیا ضرورت ہے؟ خدا نے جو کچھ فرمایا ٹھیک ہے۔ ہم آج کل کے مسلمانوں کی طرح تھوڑی ہیں جو ہر بات میں اپنی عقل لڑائیں... ہم تو ایمان بالغیب رکھتے ہیں۔ سمجھنے کی کوشش تو وہ کریں جو خاکم بدہن خدا کے کلام پر شک کریں۔ ہمارے نزدیک کوئی ایسا خیال دل میں لانا بھی کفر ہے۔ بھلا بندے کی کیا بساط ہے جو خدا کے کلام کو سمجھ سکے؟

جب سے لوگوں نے قرآن کو سمجھ کے پڑھنا شروع کیا ہے اس کا نتیجہ کیا نکلا ہے۔ ہر آدمی اپنی عقل لڑاتا ہے۔ سو آدمی سو رائیں۔ ایسی ایسی تاویلیں ہوتی ہیں کہ ہمارے تو سن کے ہوش اڑ جاتے ہیں۔ یہ قرب قیامت کی نشانی ہے... اسلام کیا سکھاتا ہے کیا نہیں یہ خدا جانتا ہے۔ ہم اس دھندے میں کیوں پڑیں۔ ویسے ہی اپنے سر گناہ کون سے کم ہیں جو اس طرح تاویلیں کر کے اور گناہ مول لیں... ہمارا تو یہی اسلام ہے۔ دوسروں کا اسلام ہم جانتے نہیں"۔ (مقالات عسکری، ج۲، ص ۲۳_۲۱)

یہ مضمون، بلکہ بعد کی زبان میں "انشائیہ"، اس قابل تھا کہ اسے پورا نقل کیا جاتا، کیونکہ ایک خاص دور (۱۹۵۳ء، جب کہ عسکری گردو پیش کی سماجی و ادبی فضا سے دل برداشتہ ہو رہے تھے، جس کا ذکر آگے ان کے کراچی منتقل ہو جانے کے ذیل میں کریں گے) میں لکھے جانے کے باوجود اس شوخ نگاری میں بھی ان کا مذہب کا روایتی تصور، جسے جدیدیت کی ہوا نہ لگی تھی، پوری طرح نمایاں ہے۔ اپنے ابتدائی دور میں وہ بھلے کو خدا انکاری کی طرف مائل رہے ہوں مگر ایک تہذیبی و کلچری مسلمان کی اپنی شناخت سے وہ کسی دور میں بھی دستبردار نہیں ہوئے، اسے مسلسل شعوری آگ میں پکاتے رہے تا وقتیکہ وہ ان کے رگ و پے میں نہیں اتر گئی۔

عسکری کا نام بعد میں اگرچہ کلچر، تہذیب، ادب اور تنقید کے ساتھ جڑ کر رہ گیا مگر شروع میں ان کی دلچسپی فلسفہ اور سیاست کی طرف تھی۔ شفیع عقیل کے اس سوال کے جواب میں کہ آپ میں ادبی تحریک کا سبب کیا تھا، عسکری کا جواب تھا کہ پہلے ان کا رجحان فلسفے کی طرف زیادہ تھا۔ "جب میں بی اے میں پڑھتا تھا تو مجھے ادب سے کوئی خصوصی دلچسپی نہیں تھی بلکہ افلاطون اور ارسطو سے شغف زیادہ تھا"۔ (عسکری سے شفیع عقیل کا انٹرویو، مقالاتِ عسکری، ج ۱، ص ۳۰ و ۳۵۹) اور ان کی سیاست سے دلچسپی کی بات تو پورے ایک الگ باب کی متقاضی ہے۔ مگر ادب کو وہ ہمیشہ سیاست گردی سے دور رکھنے کے قائل تھے۔ ان کا ساری زندگی ترقی پسندوں سے شدید جھگڑا رہا۔ ترقی پسند، ادب میں زندگی اور سیاست کی کارفرمائی کے زبردست مبلغ تھے اور اس لئے حقیقت پسند اور اشتراکی حقیقت نگار کہلاتے تھے۔ اس کے برعکس عسکری کو 'ادب برائے ادب' کا حامی اور تاثرات پیش کرنے والا نقاد کہا جاتا رہا ہے۔ حال آنکہ اپنے معروف مسلسلہ مضامین "جھلکیاں" کے روزِ آغاز (جنوری ۱۹۴۴ء) ہی میں انہوں نے لکھ دیا تھا کہ:

> "میری طرف سے، مجھے اندیشہ ہے، یہ شبہ پیدا ہونے لگا ہے کہ میں آرٹ کو زندگی سے الگ سمجھتا ہوں۔ لیکن آرٹ اور زندگی کا تعلق تو اتنی ابتدائی اور بنیادی ـــ اس لئے مبتذبانہ ـــ چیز ہے کہ بار بار اسے دہراتے رہنے کی ضرورت نہیں۔ <u>یہ مسئلے صرف لفظوں کی تراش خراش اور نوک پلک تک محدود نہیں رہ سکتے۔ زندگی ان میں دروازے توڑ توڑ کر گھستی رہے گی۔</u> تاہم یہ کہے بغیر میں آگے نہیں بڑھ سکتا کہ مادہ آرٹ کے لئے ضروری سہی لیکن اس پر آرٹ کا عمل ہو چکنے کے بعد وہ مادہ نہیں رہتا کچھ اور بن جاتا ہے۔ مادی چیزوں سے شاعر ایسی شکلیں بنا سکتا ہے جو انسان سے بھی زیادہ حقیقی ہیں"۔ (جھلکیاں، ص ۲)

ہاں وہ ادب اور آرٹ میں زندگی کی کارفرمائی کو ترقی پسندوں کی طرح یقیناً نہیں دیکھتے تھے۔ اس لئے عسکری کے ادب اور سیاست سے شغف پر بات کرتے ہوئے ان دونوں کے حدود کو ضرور پیش نظر رکھنا چاہئے جو انہوں نے قائم کئے تھے۔ انہیں سیاست سے نہ صرف نظری بلکہ تحریک پاکستان اور اس دور کی مسلم لیگی سیاست سے خصوصی اور عملی دلچسپی رہی ہے۔

چونکہ اُس زمانے میں ان کے نزدیک مسلمانوں کی فکر رکھنے والی جماعت صرف مسلم لیگ ہی تھی اس لئے ان کی سیاست بھی مسلم لیگ کے گرد گھومتی تھی اور پاکستان کا قیام ان کے لئے مسلمانوں کے قومی کلچر کو محفوظ رکھنے کا واحد راستہ تھا۔ اس پر آشوب دور میں وہ غلام عباس کے ساتھ مل کر ایک رسالہ بھی نکالنا چاہتے تھے جس میں مسلم کلچر کے متعلق مضامین ہوں۔ ۲۵ رفروری ۱۹۴۷ کے خط میں اس رسالے کے خدوخال کی وضاحت کرتے ہوئے اس میں دیہاتی مسلمانوں کے طرزِ زندگی، فکر اور احساس سے متعلق مضامین لکھوانے کے مشورے ہیں۔ لیکن جلد ہی اس رسالے کا معاملہ کھٹائی میں پڑ گیا۔ اس دوران ان کی دلچسپی میرٹھ سے شائع ہونے والے پروفیسر کرار حسین کی تحریک (جو خاکسار تحریک سے بچھڑے ہوئے کچھ لوگوں کی نئی تنظیم تھی) کے اخبار "الامین" سے ہو گئی تو اپنے رسالے کا خواب یہاں پورا کرنے لگے کہ "سیاسی مضامین لکھنے کو ہاتھ کھجاتا رہتا" تھا۔ فی الواقع عسکری نے اس میں کچھ مضامین لکھے بھی جن کا موضوع زیادہ تر سیاست اور اس بڑھ کر معاشیات تھا، اور معاشیات بھی کچھ اشتراکی انداز کی۔ اُس وقت انہیں کمیونزم اور اشتراکیت سے خاصا لگاؤ تھا۔ "الامین" والے مضامین میں ان کا کہنا تھا کہ اب مسلمان ممالک کو سیاسی آزادی تو آہستہ آہستہ مل جائے گی، مگر اس کے ساتھ ساتھ ایک نئی طرح کے غلامی کے جال بھی بچھائے جا رہے ہیں اور وہ ہیں معاشی غلامی کے جال۔ نو آزاد ممالک اور مسلم اقوام کے مستقبل کے مسائل میں معاشی مسئلے کو سرفہرست رکھنا عسکری کی سیاسی بصیرت کا بین ثبوت ہے۔ ان کے ۳۰ رمئی ۱۹۴۷ کے لکھے ہوئے ایک مضمون "اسلامی ممالک اور یورپ کا معاشی جال" میں آنے والے دور میں معاشیات کی اہمیت اور ایشیائی و اسلامی ممالک کے صاحبانِ اقتدار کی نااہلی کی پیش گویانہ تصویر پیش کی گئی ہے۔ اس میں وہ لکھتے ہیں کہ سیاسی آزادی کے بعد مغرب معاشی حکمرانی قائم کرے گا جو خاصی سخت ہو گی اور "معاشی غلامی کے ساتھ ساتھ بڑے بڑے سیاسی اور بین الاقوامی معاملات میں مشرقی ممالک اب بھی بڑی حد تک محکوم اور مجبور ہوں گے اور امریکہ یا برطانیہ یا روس کے ہاتھوں میں شطرنج کے مہروں کی طرح ہوں گے" کیونکہ یہاں کے اہلِ اقتدار طبقے اپنی عوام اور عوامی تحریکوں سے ڈرتے ہیں اور "سیاسی آزادی ہی کو سب

سے بڑی چیز سمجھتے ہیں حالانکہ سرمایہ داری کے زمانے میں سیاست معاشیات کی ایک خادمہ بن کر رہ گئی ہے"۔ نئے آزاد ہونے والے ممالک کی معاشی حالت کی بہتری کے لئے عسکری دو نسخے بتاتے ہیں "ایک تو یہ کہ ملک کی صنعتوں کو آہستہ آہستہ ترقی کرنے دیا جائے اور معیار زندگی بلند کرنے کے لئے بے قرار نہ ہوا جائے"۔ اور سب سے اہم بات یہ کہ نو آزاد مسلم ممالک کے حکمرانوں کو اپنے عوام اور عوامی تحریکوں سے اپنا تعلق مضبوط رکھنا چاہئے۔ (مقالات عسکری، ج ۲، ص ۱۱۳)

عسکری اُس زمانے میں معاشیات کی اہمیت پر اتنا زور اس لئے بھی دے رہے تھے کہ ان کی رائے میں اُس دور کی اسلامی تحریکیں مسلمانوں کے لئے سیاست کی اہمیت تو اجاگر کر رہی تھیں مگر ان کے معاشی مسائل کی طرف ان کی کوئی توجہ نہ تھی۔ عسکری جو اپنی فکر کے ہر دور میں مجرد تصورات کے بجائے زندگی کی ٹھوس شکلوں اور تجربوں سے زیادہ دلچسپی رکھتے تھے، اسلام کے کسی ماورائی اور مجرد تصور کے بجائے اس کے پیروکار مسلمانوں کی تہذیبی و ثقافتی زندگی اور ان کی روزمرہ کی ضروریات میں اسلام کی کارفرمائی کو توجہ کا اصل نکتہ سمجھتے تھے۔ اور ان ضروریات میں وہ مسلمانوں کی معاشیات کو بھی ایک اہم اور قابل توجہ مسئلہ قرار دیتے تھے۔ انہیں اس خیال سے بھی سخت اختلاف تھا کہ "اسلام اور مسلمان الگ الگ چیزیں ہیں، اسلام کی حفاظت کا تو خدا نے روز ازل ہی وعدہ کر لیا ہے، رہے مسلمان تو سارے کے سارے ختم بھی ہو گئے تو کیا حرج ہے"۔ (ایضاً، ص ۱۱۸) لہٰذا وہ مسلمانوں کے کلچر، تاریخ اور معاشی معاملات سے بے توجہی برتنے والی ان اسلامی تحریکوں کے مقابلے میں اشتراکیت و کیمونزم کے معاشی نظام کو بھی ہمدردانہ مطالعے کا مستحق سمجھتے تھے، جو ان کے اس وقت کے خیالات کے مطابق سرمایہ دار ملکوں کے معاشی جال کے خلاف ایک موثر ہتھیار تھا۔ اسی دور میں مئی ۱۹۴۷ کی ایک تحریر میں وہ ایسی باتیں بھی لکھ گئے ہیں جو آج حیرت انگیز معلوم ہوں گی۔ "ان لوگوں (اسلامی تحریکوں) نے لوگوں کو یہ یقین دلانے کی کوشش کی ہے کہ آدمی اس وقت تک اشتراکی ہو ہی نہیں سکتا جب تک خدا سے انکار نہ کرے۔ حالانکہ سیدھی سی بات ہے کہ اشتراکیت فی نفسہٖ نہ تو الٰہیات ہے نہ فلسفہ نہ مافوق الطبعیات۔ یہ تو بنیادی اعتبار سے سماجی اور معاشی نظام کا ایک نظریہ ہے، اس میں خدا کو ماننے نہ ماننے کا کیا سوال ہے۔" (ایضاً، ص ۱۱۸) آگے ان حالات کا ذکر کرتے ہوئے، جنھوں نے اشتراکی رہنماؤں کو خدا کا انکار کرنے پر مائل کیا، ان رہنماؤں کی انتہاپسندی کو غلط بھی قرار دیتے ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ اشتراکی معاشی نظام کیلئے ہمدردی کے اتنے اونچے سُر عسکری کی بعد کی تحریروں میں کم ہی آئے ہیں۔ ان کے اُس دور کی تحریروں کو اگر سامنے رکھا جائے تو نظر آتا ہے کہ اس وقت اسلام اُن کے لئے کسی شعوری قبولیت کے بجائے محض ایک کلچری وراثت کا معاملہ تھا۔ مسلمانوں اور ان کی تاریخی و تہذیبی وراثت کو وہ ہر حال میں محفوظ رکھنے کے خواہاں تھے، حال آنکہ اس وقت وہ اس اسلام کے بعض پہلوؤں کے بارے میں سخت تشکیک کا شکار تھے۔ ان کا اُسی زمانے کا ایک خط بنام ڈاکٹر آفتاب احمد، نوشتہ ۸ جولائی ۱۹۴۷ عسکری کی فکر اور رجحانات کی ایک خاص رو کی بڑی مفصل تصویر پیش کرتا ہے۔ اس میں وہ لکھتے ہیں کہ میں نے اپنے مضمون (اشارہ غالباً "الامین" والی اسی محولہ بالا تحریر کی طرف ہے) میں کیمونزم کا مطالعہ کرنے کی جو رائے دی ہے وہ اس لئے ہے کہ مودودی جماعت نہیں چاہتی کہ مسلمان، کیمونزم سے آگاہ ہوں ..... یوں تو یہ پورا خط ہی بہت اہم ہے، لیکن اس کا مندرجہ ذیل اقتباس اس اعتبار سے خصوصی اہمیت کا حامل ہے، اس میں ان کی مذہبی تشکیک کی طرف بھی اشارے ہیں:

"دوسری بات یہ بھی ہے کہ مسلمانوں کو Material Dialectics کا مطالعہ کرنا چاہئے یا روس کے موجودہ معاشی نظام کا؟ روس کے موجودہ معاشی نظام میں بہت سی باتیں قبول کرنے کے قابل ہیں، مگر مادی جدلیات میں؟ مادی جدلیات میں انسانی زندگی کے بارے میں کیا بات کہی گئی ہے؟ اس فلسفے کا نتیجہ روس میں یہ ہوا ہے کہ وہاں کے لوگوں میں ایک قسم کی Tribalism آ گئی ہے۔ رہا سوال ان لوگوں کا جو اسلامی معاشی نظام کو بہترین سمجھتے ہیں، تو مجھے ہی پتہ نہیں چلا کہ اسلام کا معاشی نظام کیا ہے؟ میرے خیال میں مختلف قسم کے ٹیکس وغیرہ جو خلیفاؤں وغیرہ نے اپنے زمانے کی ضرورت کے لحاظ سے مقرر کئے ہیں اور یہ چیزیں بالکل وقتی اور اضافی حیثیت رکھتی ہیں۔ جب مسلمان شیر شاہ سوری کا نظام قبول کر سکتے ہیں تو کیمونزم میں کیا خرابی ہے؟ میں اسلام کی حقانیت کا قائل ہوں۔ میں تو واقعی اکثر سوچا کرتا ہوں کہ میں اسلام کو فنا ہوتا نہیں دیکھ سکتا۔ لیکن فرض کیجئے کہ اسلام کی حفاظت کا پورا انتظام ہو گیا اور اس کے بعد پتا چلا کہ اسلام اس قابل ہی نہیں کہ ۴۷ء کا انسان اس سے کوئی روحانی ترقی حاصل کر سکے تو پھر؟ بات یہ ہے کہ میں تو اسلام سے بڑا غیر مطمئن ہوں۔ مگر میری طبیعت میں ایک قسم کی قدامت پرستی ہے، جو نہیں چاہتی کہ اسلام کی موجودہ صورتیں برباد ہوں۔ لوگ کہتے ہیں کہ اسلام کی نشاۃ ثانیہ ہو رہی ہے، لیکن اسلام زندہ ہو رہا ہے کہ دبی ہوئی تو تھیں؟ بڑے ٹیڑھے مسئلے ہیں۔ لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ہندوؤں کا خطرہ مجھے ان مسائل پر ایمانداری سے سوچنے نہیں دے گا۔ مصیبت یہ ہے کہ کسی کتاب سے مدد بھی تو نہیں ملتی۔ اقبال تک سے میری تشفی

نہیں ہوتی اور مجھے تو اسلام بڑا mediocre مذہب نظر آتا ہے.....''۔ (بنام آفتاب احمد، ص، تحقیق ادب ۴، ص ۴۳۸) (۷)

ایک طرف تو اسلام کے بارے میں یہ شکوک، اور دوسری طرف ان کی طبع سیاست پسند (''آج کل میرا ادب سے تعلق بہت فروعی قسم کا رہ گیا ہے کچھ عجب حالت ہے۔ سیاست کا غلبہ ہے''۔ بنام آفتاب، ۱۰ رمئی ۱۹۴۷، ص ۴۳۶) کی جولانیاں کہ عین تقسیم کے پُر آشوب ایام میں ''مسلم عوام اور مسلم اور اردو تہذیب'' کو ہندوستان میں بیگانہ اور اجنبی ہونے سے بچانے کے لئے وہ میرٹھ میں ایک عظیم الشان ''مسلم کلچرل کانفرنس'' منعقد کرانے کی فکر میں غلطاں تھے۔ اس کا ایجنڈا ان کے نزدیک یہ تھا کہ ''مسلمانوں کے اندر اپنی زندگی کی چھوٹی سے چھوٹی چیز سے محبت پیدا کی جائے''۔ اس مقصد کے لئے وہ لیگی زعماء سے مل رہے تھے، ادیبوں کو خط لکھے جا رہے تھے اور ہندوستان کے دور دراز کے علاقوں سے ہند اسلامی کلچر کے مختلف رنگ دکھانے کے لئے ثقافتی طائفے بلانے کے پروگرام بنائے جا رہے تھے۔ (۸) یہی وہ دور ہے جس میں عسکری مسلم کلچر کی نوعیت پر سنجیدگی سے غور کر رہے تھے اور ''لوٹے کی ٹونٹی'' میں بھی مسلم کلچر کی امتیازی شان دیکھ رہے تھے کہ اس میں بھی ایک عملی آسانی اور حسن ترتیب موجود ہے۔ مسلم کلچر کے انفرادی خدوخال اور اس کے دیگر فنی مظاہر سے انہیں بے حد دلچسپی تھی اور وہ ہر طرح سے انہیں محفوظ رکھنے کے خواہاں تھے۔

مسلم کلچر اور مسلمانوں کی قومی زندگی سے ان کا یہی شغف ان کی مسلم لیگ کی سیاست اور تحریک پاکستان سے دلچسپی کا باعث تھا، کیونکہ ان کی رائے میں ایک مضبوط سیاسی مرکز کے بغیر ان چیزوں کا دیر پا باقی رہنا ممکن نہیں تھا۔ قیام پاکستان سے متصل قبل اور اس کے بعد کے ابتدائی عرصے میں ان کا واحد موضوع گفتگو و تحریر زیادہ تر پاکستان ہی رہا۔ اور بیسیوں مضامین اور خطوط میں زیادہ تر مسلم کلچر اور اردو زبان و ادب کے فروغ و بقا کے لئے لکھتے رہے۔ کیونکہ ان کے نزدیک مسلم کلچر اور ادب کا مسئلہ پاکستان سے بھی زیادہ اہم تھا کہ یہ اس تہذیب و کلچر اور اس کے فنی مظاہر کو مضبوط اور محفوظ رکھنے کا واحد ذریعہ تھا۔ اس کے لئے وہ ہر اس طاقت سے لڑنے کو تیار تھے جو ان کے نزدیک ان مقاصد کو نقصان پہنچانے والی تھی۔ ہندو سیاست سے لڑنے کے لئے تو مسلم لیگ ہی موجود تھی، اس لئے عسکری نے اس لڑائی کے لئے ادبی سیاست کا میدان منتخب کیا تھا اور ان کی حریف جماعت کمیونسٹ اور ترقی پسند تحریک تھی جو ادب وغیرہ کی آڑ میں مسلم سواد اعظم کے مفادات کو نقصان پہنچا رہی تھی۔ آج پچاس پچپن برس گزرنے کے بعد بھی یہ بات بلا خوف تردید کی جا سکتی ہے کہ اپنے مخصوص میدان میں عسکری نے تقریباً تن تنہا ان کا راستہ روکنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھی تھی، حتیٰ کہ اس مقصد کے لئے وہ اپنے خوابوں کی زمین پاکستان سے دور رہنے کو بھی تیار تھے۔ وہ لکھتے ہیں کہ

> ''میرا تو فی الحال پاکستان جانے کا ارادہ نہیں ہے۔ بہت ہی مجبور ہوا تو شاید آجاؤں۔ مجھے تو یہیں رہ کر ہندو فسطائیت سے جنگ کرنی ہے، دوسرے کمیونسٹوں سے۔ آپ یقین جانئے کہ کمیونسٹ اردو کے اتنے ہی دشمن ہیں جتنے آزادی رائے کے۔ اور مسلمان کمیونسٹ تو عقل و تمیز سے بالکل عاری ہیں۔ یہ لوگ واقعی یہاں کے مسلم عوام کو، ساری مسلم اور اردو تہذیب سے بیگانہ کرنا چاہتے ہیں۔ اسی لئے میں مسلم کلچر کانفرنس کرنے کی فکر میں ہوں''۔ (بنام آفتاب احمد، ۸ رجولائی ۱۹۴۷ از میرٹھ، ص ۴۳۹)

مگر وہ پاکستان آگئے۔ وہ پہلے پہل اکتوبر ۱۹۴۷ میں پاکستان اکیلے ہی آئے تھے۔ ان کے والد کا اس وقت تک انتقال ہو چکا تھا، جن کی شدید بیماری کا ذکر ۱۰ مئی ۱۹۴۷ کے ایک خط میں ہے۔ بعد میں نومبر ۱۹۴۷ میں ان کے گھر کے دیگر افراد بھی پاکستان آگئے۔ یہاں ان کا پہلا قیام لاہور میں تھا۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ یہاں ان کے گہرے دوست ڈاکٹر آفتاب احمد بھی رہتے تھے اور ان کے دہلی کے دوستوں غلام عباس اور شاہد احمد دہلوی نے بھی اول اول لاہور ہی میں جگہ لی تھی۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ لاہور اور پنجاب سے عسکری کا شغف کسی ذاتی و سیاسی حوالے کے بجائے ادبی اور تمدنی تھا۔ ویسے بھی لاہور اور پنجاب کو یہ فخر حاصل ہے کہ نئے ادب اور شاعری کی تحریک لاہور ہی میں پروان چڑھی تھی۔ اگر ہم آزاد اور حالی کی نئی نظم کی تحریک کو نظر انداز بھی کر دیں تب بھی نئے ادب کے اہم لکھنے والوں مثلاً منٹو، بیدی، غلام عباس، میرا جی، راشد اور فیض وغیرہ کا تعلق لاہور گروپ ہی سے ہے۔ اسی لئے عسکری کو پنجاب اور یہاں کے ادیبوں سے شروع ہی سے خصوصی دلچسپی تھی۔ اس بات کی وافر شہادتیں بھی عسکری کے محولہ بالا خطوط میں موجود ہیں۔ لاہور گروپ کے ادیبوں سے انہیں تعلق بھی بہت تھا اور شکایتیں بھی۔ ایک طرف میرا جی، غلام عباس، قیوم نظر اور یوسف ظفر سے ان کی دوستیاں تھیں۔ ''یہ لوگ مجھے لکھا کرتے تھے تم رہتے تو الٰہ آباد میں ہو، لیکن ادیب ہو لاہور گروپ کے''۔ (مقالات عسکری، ج ۱، ص ۴۳۵) اور دوسری طرف پطرس بخاری، ڈاکٹر تاثیر، احمد ندیم قاسمی، منٹو، ڈاکٹر آفتاب، الطاف گوہر، اعجاز بٹالوی اور ن م راشد وغیرہ سے کسی نہ کسی انداز کی تعلق داریاں بھی۔ چونکہ عسکری صاحب لاگ اور لگاؤ کے تعلق کے بغیر نباہ ہی نہیں سکتے تھے۔ اس لئے ان میں سے

بعض کے ساتھ ان کے معرکے بھی ہوئے اور بعض کے بارے انہوں نے نخن گسترانہ باتیں بھی لکھیں۔

"My hate, most of it pretended, in an inverted love I have hardly taken the new writers from U P very seriously My mind has been too busy with the Punjabis, and naturally enough they are the people I must abuse". (۹) کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عسکری کا ذہنی تعلق ابتداء ہی سے یو پی کے ادیبوں کی بہ نسبت لاہور گروپ سے زیادہ رہا، لہٰذا وہ گلے شکوے بھی انہی سے زیادہ کرتے نظر آتے ہیں۔

لاہور آنے کے بعد عسکری نے کرشن نگر میں اپنے ایک تایازاد بھائی ارشد کے ہاں قیام کیا، جو ڈاکخانے میں ملازم تھے، وہ ان سے پہلے دہلی سے لاہور آ چکے تھے۔ مظفر علی سید نے عسکری پر اپنے خاکے "ایسے پھر خانماں خراب کہاں" میں اُس زمانے میں عسکری کے مکان کا راستہ یوں بتایا ہے۔

عسکری کرشن نگر میں اس سڑک کے آخر میں رہتے تھے جہاں بعد میں ناصر کاظمی کو مکان ملا۔ اس کے شروع میں میر عزت حسین پان والوں کی دوکان تھی اور ذرا آگے جا کر ڈاکٹر صفدر حسین کا گھر تھا۔ صفدر صاحب اپنے گھر کے دروازے پر کھڑے مل گئے اور الٹا پوچھنے لگے "عسکری کے پاس کیا کرنے جا رہے ہو؟ ذرا بچ کے رہنا سخت دھڑے باز آدمی ہیں کہیں تمہیں بھی اپنے جرگے میں شامل نہ کر لیں" ، لیکن پتا انہوں نے بتا دیا کہ "سیدھے جاؤ آگے سڑک کچی ہے اور کھیتوں میں جا کر ختم ہو جاتی ہے۔ ذرا پہلے، سیدھے ہاتھ کو ایک گندی نالی نظر آئے گی اسے پار کرو تو برابر میں ان کا چھوٹا سا مکان ہے"... میں نے سر اٹھا کر صفدر صاحب کے حویلی نما مکان کو دیکھا اور یہ سوچتا ہوا چل پڑا کہ پتا بتاتے ہوئے انہوں نے عسکری صاحب کی درویش مزاجی اور الاٹمنٹ کے سلسلے میں ان کی نارسائی پر چوٹ کی ہے یا ان کے افسانوں پر رائے دی ہے۔ (مظفر علی سید، "ایسے پھر خانماں خراب کہاں" غیر مطبوعہ خاکہ)

پاکستان عسکری کے لئے کسی طرح بھی مالی یا مادی منفعت کا قصہ نہیں تھا۔ بلکہ جیسا کہ ان کے خطوط اور اس دور کی تحریروں سے ظاہر ہے، کلچری اور تہذیبی اقدار کی پاسبانی کا ذریعہ تھا۔ لہٰذا ہر طرح کی مالی مشکلات، تنگدستی اور دوسری طرف بے پناہ علمی و ذہنی صلاحیتوں کے باوجود انہوں نے نہ صرف اپنے لئے کوئی پلاٹ یا مکان الاٹ کرانے پر توجہ نہ دی بلکہ نوکری حاصل کرنا بھی ضروری نہ سمجھا۔ انتظار حسین جو ان دنوں عسکری کے ساتھ اسی مکان میں رہائش پذیر تھے، جہاں انہوں نے اپنے چار بھائیوں اور والدہ کے ساتھ پڑاؤ ڈالا تھا، اس گھر کا حال بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ کرشن نگر میں بہت اچھے اچھے مکان تھے۔ دو دو منزلہ، سہ سہ منزلہ، جن کے اندر فرنیچر اور ضرورت زندگی کا سارا سامان موجود تھا بس ان کے مکین اچانک کہیں رخصت ہو گئے تھے۔ یہ خالی مکان ہندوستان سے آنے والے پناہ گیروں کو دیے جا رہے تھے مگر عسکری کا

"گھر بس واجبی واجبی تھا۔ میں نے عسکری صاحب سے کہا کہ "عسکری صاحب کرشن نگر میں یہ لوگ تو بڑے اچھے اچھے آراستہ و پیراستہ مکانوں میں آ کر براجمان ہوئے ہیں۔ آپ کے بھائی نے یہ کیسا مکان الاٹ کرایا تھا۔ فرنیچر کے نام یہاں ایک کرسی بھی نظر نہیں آ رہی"۔ کہنے لگے کہ "اس مکان میں ایک ہی چیز ملی تھی وہ بھی مالک مکان آ کر لے گیا"۔ میں نے پوچھا "وہ کیا چیز تھی"۔ بولے "تمہارے آنے سے کوئی دو تین دن پہلے ایک سکھ فوجی جیپ پر سوار پاکستانی پہرے میں یہاں آیا۔ کہا کہ یہ ہمارا مکان تھا، باقی سامان تو ہم نے منگوا لیا تھا مگر یہاں ہماری مرغیوں کا ڈابا رہ گیا ہے"۔ "مرغیوں کا ڈابا؟" میں نے حیران ہو کر پوچھا۔ بولا "بات یہ ہے جی کہ ڈابا نہ ہونے سے مرغیوں کے سلسلے میں ہمیں بڑی پریشانی ہو رہی ہے۔ مہربانی کر کے ہمارا ڈابا دے دیجئے"۔ سکھ فوجی نے ڈابا جیپ پہ رکھا اور پاکستانی سپاہیوں کے پہرے میں باحفاظت تمام یہاں سے لے گیا"۔ (انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۱۷-۱۶)

یوں الاٹمنٹوں اور کلیموں کے اس بازار میں عسکری کو مرغیوں کا ایک ڈابا بھی نہ ملا، (حالانکہ وہ اپنی تحریروں میں ادب وغیرہ کی بے قدری کے دور میں "مرغیاں پالنے اور انہیں دانہ ڈالنے" کے "منفعت بخش" پیشے کی باتیں اکثر کیا کرتے تھے۔) مگر کرشن نگر کی انہی گلیوں میں چلتے پھرتے کسی بوڑھے کے ایک جملے سے انہوں نے پاکستان کا پورا فلسفہ ضرور کشید کر لیا تھا جو انہیں ترقی پسندوں اور نئے ادب دونوں سے زیادہ عزیز تھا، جس کا ذکر آگے آئے گا۔

ان دنوں عسکری کا کوئی مستقل ذریعہ روزگار نہیں تھا، بس ادب کے ہوائی رزق پر گزارا تھا، اس لئے پاکستان آنے کے فوراً بعد ان کی گزراوقات تراجم اور ریڈیائی تقریروں پر تھی۔ ترجمے کا کام انہوں نے تقسیم سے پہلے ہی شروع کر رکھا تھا۔ لاہور آنے کے فوراً بعد انہوں نے مکتبہ جدید کے لئے، جس سے ان کا تعلق تقسیم سے قبل ہی قائم ہو چکا تھا، فلوبیر کا ناول "مادام بوواری" ترجمہ کرنا، بلکہ بولنا شروع کیا؛ وہ اس طرح کہ عسکری کتاب پکڑے ترجمہ بولتے جاتے اور ان کے چھوٹے بھائی حسن مثنیٰ لکھتے جاتے تھے۔ حسن مثنیٰ لکھتے ہیں کہ یہ بہت کم

لوگوں کو اندازہ ہوگا کہ "آخری سلام"، "مادام بوواری" اور "سرخ و سیاہ" بڑی حد تک روزی کمانے کیلئے ترجمہ کی گئیں۔ بلکہ وہ یہاں تک لکھتے ہیں کہ عسکری بھائی کے پاکستان چلے آنے کی خاصی بڑی وجہ بھی تھی کی ترجمے پر گزارا تھا اور یہ کہ مکتبہ جدید کی یہ شرافت تھی کہ جتنے صفحے ترجمہ ہو جاتے فوراً اس کے پیسے ادا کردیتے تھے۔ لاہور آنے کے بعد ڈاکٹر آفتاب احمد نے انہیں یہاں کسی کالج میں لیکچرر ہو جانے کا مشورہ دیا اور اس کے لئے کوئی صورت بھی آسانی سے نکل سکتی تھی، مگر "معلوم نہیں وہ کیوں اس پر تیار نہ ہوئے حالانکہ دہلی میں وہ کالج ہی میں پڑھاتے تھے"۔ (آفتاب احمد، محمد حسن عسکری، ص ۲۸) شاید اس کی وجہ ان کا میرٹھ کالج کا ناخوشگوار تجربہ رہا ہو۔ لیکن آگے چل کر کراچی میں انہوں نے کالج ہی میں اپنی زندگی کی طویل ترین ملازمت کی اور شروع شروع میں تو اس سے بہت لطف اندوز بھی ہوئے۔

"ساقی" سے عسکری کا تعلق ۱۹۳۹ سے قائم ہو چکا تھا اور جون ۱۹۴۷ تک ان کا ماہانہ کالم "جھلکیاں" ساقی دہلی میں چھپتا رہا تھا۔ اس کے علاوہ بھی مختلف رسائل میں وہ باقاعدگی سے لکھتے رہے تھے مگر پاکستان آنے کے فوراً بعد ان کا قلم کچھ عرصے کے لئے خاموش ہوگیا۔ کیونکہ فسادات اور ہجرت کی وجہ سے "ساقی" کی اشاعت معطل ہو چکی تھی۔ اور دیگر ادبی رسالے زیادہ تر ترقی پسندوں کے تھے جن سے عسکری کی ذہنی مناسبت نہیں تھی۔ لہٰذا سوائے گھومنے پھرنے اور دوستوں سے ملنے ملانے کے، کرنے کو کچھ تھا نہیں۔ ان کے ہمیشہ کے مشاغل میں پڑھنے لکھنے کے علاوہ ایک مستقل شوق گھومنا پھرنا اور پیدل چلنا بھی تھا، جو میرٹھ سے دہلی اور وہاں سے لاہور و کراچی تک کبھی موقوف نہیں ہوا۔ ان دنوں پڑھنا وڑھنا بھی ابھی موقوف تھا، لہٰذا بے کاری کا واحد مشغلہ لاہور کی سڑکیں ناپنا تھا۔ انتظار حسین کے الفاظ میں "عسکری صاحب ان دنوں زمین کا گز بنے ہوئے تھے صبح گھنٹے دو گھنٹے مادام بوواری کے کچھ صفحے ترجمہ کیے اور اس کے بعد وہی پاؤں کا چکر، بس بر میں اچکن ڈال، گلے میں مفلر لپیٹ نکل کھڑے" ہوتے۔ (انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۳۱) گورنمنٹ کالج ان کا پہلا پڑاؤ ہوتا جہاں ان کے دوست آفتاب احمد خان ہوا کرتے تھے ان کی وجہ سے گورنمنٹ کالج کے کچھ اور لوگوں سے بھی ان کی ملاقاتیں ہوتیں۔ ان میں ڈاکٹر اجمل بھی تھے، جو ان دنوں وہیں پڑھاتے تھے۔ ان سے عسکری کی ابتدائی ملاقات جدید نفسیات سے دونوں کی گہری دلچسپی سے شروع ہوئی اور آخری وقت تک کی دوستی میں بدل گئی۔ آخری دور میں عسکری کے اندر جو گہری تبدیلی آئی اور جن مسائل سے انہیں دلچسپی ہو گئی تھی، ان کے پرانے دوستوں میں شاید صرف ڈاکٹر اجمل ہی سے ان کی ذہنی رفاقت رہ گئی تھی۔ عسکری جو اپنی کم آمیزیوں، اور مجلس آرئیوں سے دور رہنے کے لئے مشہور تھے لاہور کے ابتدائی زمانے میں ابھی اتنے تنہائی پسند نہیں ہوئے تھے۔ ان کے بہت سے پرانے ملنے والے مثلاً غلام عباس، شاہد احمد دہلوی اور اشرف صبوحی و حکیم حبیب اشعر جیسے بہت سے دلی کے روڑے ابھی لاہور ہی میں تھے۔ شام پڑتے ہی عسکری انتظار حسین کو ساتھ لئے شاہد احمد دہلوی کے ہاں جا بیٹھتے اور کبھی یہ ساری ٹولی میاں اسلم کی حویلی چلی جاتی، جہاں ان کے زیر تحریر ناول کے ابواب چائے اور سیخ کباب کے چٹخارے کے ساتھ سنے جاتے۔ حکیم اجمل خاں کی آل اولاد میں سے بھی بہت سے لوگ دلی سے لاہور آ چکے تھے۔ اس مجلس کے میزبان حکیم محمد نبی خاں ہوتے۔

ٹھکانے عسکری کے بس دو چار ہی تھے گورنمنٹ کالج، مکتبہ جدید، ریڈیو اسٹیشن پر غلام عباس کے پاس یا پھر لاہور کی سڑکیں۔ ویسے مال روڈ پر گھومتے پھرتے مظفر علی سید، جو ان دنوں گورنمنٹ کالج کے طالبعلم تھے، انہیں گھیر لیتے اور اپنی "عالمانہ باتوں" سے انہیں متاثر کرتے۔ عسکری لائق فائق نوجوانوں کے قدر شناس تھے اسی لئے انہوں نے مظفر صاحب کی درخواست پر انہیں فرانسیسی پڑھانے کی ہامی بھر لی جو ان دنوں لاہور کے کسی کالج یا ادارے میں نہیں پڑھائی جاتی تھی۔ مظفر علی سید کا کہنا ہے کہ ایک تو عسکری ٹیوشن فیس نہیں لیتے تھے اور دوسرے شاگردوں کو چائے بھی پلے سے پلوایا کرتے تھے۔ حال آنکہ وہ اس وقت ادب کے ہوائی رزق پر زندہ تھے۔ عسکری پر اپنے خاکے میں انہوں نے ایک دفعہ عسکری صاحب کے پاس عید کے روز کے ایک کھانے کا حال بڑے لطف کیساتھ بیان کیا ہے جس میں عسکری صاحب کی والدہ کے ہاتھ کے شیر خرما اور بریانی کی بڑی تعریف کی ہے۔ یاد رہے کہ عسکری اپنے چار بھائیوں، ایک بہن اور والدہ پر مشتمل کنبے کے واحد کفیل تھے اور ان کے چھوٹے بھائی حسن مثنیٰ کو ایم اے انگریزی ہونے کے باوجود ابھی لاہور میں کوئی نوکری نہیں ملی تھی۔ اسی زمانے میں انہوں نے طلسم ہوشربا کا انتخاب بھی کیا، جو مکتبہ جدید کی طرف سے چھپا تھا۔ دوسرا انتخاب انہوں نے میر کا کیا جس کا مسودہ بعد میں گم ہو گیا تھا، ساقی میں چھپنے والا انتخاب میر از عسکری مکمل طور پر دوبارہ کیا گیا تھا۔

عسکری صاحب کو ان دنوں چائے خانوں میں بیٹھنا بھی اچھا لگتا تھا۔ چونکہ لاہور کا کوئی ہوٹل، ریستوراں، ابھی ایرکنڈیشن نہیں ہوا تھا، اس لئے وہ "کرشن نگر بازار کی گڑ کی چائے والی دکانوں سے لیکر اور ینک تک کسی جگہ بھی پسر جاتے، مگر رفتہ رفتہ وہاں کے کینے اور بینٹ سے زیادہ مانوس ہو گئے" تھے جو ایک طرح سے ادیبوں کا گڑھ تھا۔ (انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۳۲) عسکری کی ہنگامہ آرا

طبیعت ان دنوں خاموشیوں کا لطف اٹھا رہی تھی مگر یہ خاموشی زیادہ دیر برقرار نہ رہ سکی۔ ان کا پہلا ردعمل کشمیر پر ہندوستان کے حملے اور ہندوستانی ادیبوں کی طرف سے حکومت ہند کی حمایت پر سامنے آیا۔ عسکری چاہتے تھے کہ پاکستانی ادیبوں کی کوئی نمائندہ جماعت بھی کشمیر کے مسئلے پر پاکستانی حکومت کے موقف کی تائید میں ایک بیان جاری کرے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں "دسمبر ۴۷ء کا واقعہ ہے، چند ہندوستانی ادیبوں نے کشمیر کی جنگ کے بارے میں حکومت ہند کی حمایت میں ایک بیان دیا۔ غلام عباس، عسکری اور میں ایک جگہ جمع تھے کہ اس بیان کا ذکر آیا۔ عسکری اور عباس نے کہا کہ پاکستان کے ادیبوں کو بھی اس سلسلے میں بیان دینا چاہئے۔۔" اور پھر ڈاکٹر تاثیر، اور فیض سے بھی مشاورت ہوئی اور اس طرح پاکستانی ادیبوں کی طرف سے بھی ایک بیان آیا جسے پطرس بخاری نے مرتب کیا تھا، تو عسکری بہت خوش ہوئے۔ (۱۰)
ترقی پسندوں کے ادبی و سیاسی تصورات سے عسکری قیام پاکستان سے پہلے بھی شدید اختلاف رکھتے تھے۔ اور تناؤ کی فضا دونوں طرف تھی۔ مگر قیام پاکستان کے فوراً بعد پاکستان سے متعلق ان کی سیاسی آراء کی وجہ سے عسکری کا رخ اور زیادہ شدت کیساتھ کیمونسٹ سیاست اور ترقی پسند ادیبوں کی کارگزاریوں کی طرف ہو گیا۔ اس دور کے ادبی رسالوں میں تقسیم اور قیام پاکستان پر بہت کچھ لکھا جا رہا تھا۔ انتظار حسین کی ادارت میں ہفت روزہ "نظام" کا اجراء جب لاہور سے ہوا تو پاکستان، ادیب، آزادی رائے اور ریاست سے وفاداری کے مسائل یہاں بھی اٹھ کھڑے ہوئے اور پھر کشمیر کے مسئلے پر ادیبوں کی مخالفانہ آراء کی وجہ سے عسکری کا ردعمل بھی آ چکا تھا۔ اب ایک حسب مزاج رسالہ بھی سامنے تھا تو عسکری کے قلم نے فرانے بھرنا شروع کر دیئے۔ "پاکستان اور سیاسی جماعتیں" کے عنوان سے انہوں نے نظام کے لئے وہ معروف مضمون لکھا جس سے بقول انتظار حسین "نظام" میں صحیح معنوں میں گرمی پیدا ہوئی تھی۔

اس مضمون میں تقسیم کے بارے میں ترقی پسند ادیبوں کے اس وقت کے رویے پر بحث کی گئی تھی۔ لڑائی کے لئے تو یہ بات ہی کافی تھی۔ مگر جس چیز نے ستم ڈھایا وہ اس مضمون میں استعمال ہونے والے دو بریکٹ تھے۔ پہلا بریکٹ یوں تھا کہ ادیبوں کے عمومی رویے پر بات کرتے کرتے عسکری نے لکھا "یہ اردو کے ادیب لوگ" اس کے آگے بریکٹ میں یہ ٹکڑا (کپلنگ کے "بندر لوگ" کے وزن پر)۔ دوسرا بریکٹ اس سے بھی بڑھ کر تھا علی سردار جعفری کے بارے میں لکھا، اور یہ علی سردار جعفری صاحب، آگے بریکٹ میں یہ ٹکڑا (جو ان دنوں کیفے اور ہنٹ میں کاونٹر کی طرف منہ کیے بیٹھے رہتے ہیں)۔ (۱۱) عسکری کے ان مضامین پر جو ردعمل ہوا اس کی تفصیل بھی انتظار حسین کی چراغوں کا دھواں کے انہی صفحات پر دیکھی جا سکتی ہے۔

ماہنامہ "ساقی" جب کراچی سے نکلنا شروع ہوا تو عسکری نے مسلمان قوم، ادیب اور ریاست کے مسائل پر وہاں بھی لکھنا شروع کر دیا۔ یہ گویا ان کے مستقل کالم "جھلکیاں" کا پاکستانی دور تھا، جو ستمبر ۱۹۴۸ء سے شروع ہوا۔ اس زمانے میں ان کے موضوعات زیادہ تر مسلم کلچر، پاکستانی کلچر ادیب اور ریاست اور پاکستان کو درپیش سیاسی و معاشی مسائل رہے ہیں۔ (لیکن ایسا نہیں کہ انہوں نے دیگر ادبی و فکری موضوعات سے قطع تعلق کر لیا ہو۔ ان کا ایک اہم ترین مضمون "انسان اور آدمی" ۱۹۴۸ء کا لکھا ہوا ہے) ان کا کہنا تھا کہ فی الوقت ادیبوں کو اپنے تمام ادبی سروکار ایک طرف رکھ کر عام آدمی کی حیثیت سے نوزائیدہ مملکت کے استحکام کی سرگرمیوں میں جت جانا چاہئے اور اس ضمن میں لکھی گئی تحریروں کو لازمی طور پر ادب میں شمار نہیں کرنا چاہئے۔ (ملاحظہ ہو "فسادات اور ہمارا ادب" مشمولہ انسان اور آدمی) عسکری کو سب سے زیادہ شکایت اس بات سے تھی کہ مسلمانوں کا یہ ذہنی و فکری کام کرنے والا ادیبوں کا طبقہ اپنی قوم کے اجتماعی آدرشوں سے کٹا ہوا کیوں ہے۔ اس دور میں انہوں نے بار بار اس کی تفسیر لکھی ہے۔ اس دور کے مضامین میں یہ بات بھی دیکھنے کی ہے کہ عسکری نے سن ۴۷ء کے اردگرد ہی اسلامی اور پاکستانی کلچر کے مسئلے پر بڑی تفصیل سے لکھنا شروع کر دیا تھا۔ قیام پاکستان کے بعد کلچر کا مسئلہ یکایک اہمیت اختیار کر گیا تھا اور مختلف نقطہ ہائے نظر سے اس کا جائزہ لیا جا رہا تھا۔ بعد میں اس موضوع پر مستقل کتابیں بھی آئیں، مگر مسلمانوں اور پاکستان کے حوالے سے کلچر کے مسئلے کو مذہب سے جوڑ کر دیکھنے کی تفصیلی کوششیں اس ابتدائی دور میں ہمیں عسکری کے ہاں نظر آتی ہیں۔ اس مسئلے پر ایک اہم ترین نکتہ ہمیں عسکری کے ہاں یہ نظر آتا ہے کہ بنیادی شے مسلم کلچر ہے، جس کے سیاسی ظرف کے طور پر پاکستان وجود میں آیا ہے۔ گویا ان کے نزدیک مسلم کلچر روح اور پاکستان اس کا قالب تھا۔ اس اعتبار سے پاکستان کوئی "نئی شے" نہیں تھا۔ وہ پاکستان کے اس "نئے پن" کی نفی کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"بعض حلقوں (ترقی پسندوں) کی طرف سے بات بات میں کہا جاتا ہے کہ پاکستان نئی ریاست ہے۔ میرے خیال میں پاکستان کے نئے پن پر اتنا زور دینا بڑی خطرناک چیز ہے۔ مانا کہ حکومت کا یہ نظام نیا ہے مگر اس حکومت اور ملک کے پیچھے جو قوم ہے وہ تو نئی نہیں ہے۔ اس قوم کا ایک نظریہ حیات ہے، آدرش ہیں، روایتیں ہیں، تاریخ ہے، ماضی اور مستقبل ہے اور ان سب چیزوں کو محفوظ رکھنے کے

لئے اس قوم نے پاکستان بنایا ہے۔ چنانچہ پاکستان ایسی نئی چیز بھی نہیں ہے۔ نئی تھی بھی تو صرف ان معنوں میں کہ یہ چیز صدیوں سے مختلف شکلیں بدل رہی تھی۔ ۔۔ پاکستان کے نئے پن پر زیادہ اصرار کرنے کے معنی یہ ہیں کہ پاکستان والے وہ سارا تخیل اور وہ سارے وعدے بھول چکے ہیں جو پاکستان کا مطالبہ پیش کرتے ہوئے ہندوستان بھر کے مسلمانوں کے سامنے پیش کئے گئے تھے۔ اگر ہم پاکستان کے پرانے پن کو بھول گئے تو مشرقی پاکستان اور مغربی پاکستان ایک ریاست کے دو اجزاء کیسے رہ سکتے ہیں؟"۔(جھلکیاں، ص ۳۱۸)

اس مقام پر عسکری کا نقطہ نظر ان اسلام پسند جماعتوں سے بھی جدا تھا، جو اس "نئے پن" کے مقابلے میں صرف "پرانے، اصلی اور خالص اسلام" کے حامی تھے، جو مسلمانوں کی صدیوں کی تاریخ کو اسلام سے جدا کر کے دیکھتے تھے۔ اس نقطہ نظر سے ان کا اختلاف اس بنا پر تھا کہ مسلمانوں نے اپنے صدیوں کی تاریخ میں جو سفر کیا ہے، جو عظیم الشان ادارے، علمی روایتیں، اور فنی اوضاع از قسم تعمیر کے نمونے، ادب شاعری اور موسیقی وغیرہ پیدا کئے ہیں، خالص اسلام پر زور دینے والوں کے نزدیک پاکستان یا کسی بھی مسلم ریاست میں ان کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ جبکہ عسکری کے نزدیک پاکستان کو ان کلچری اوضاع کا امین بننا تھا۔ اس طرح عسکری کی ترقی پسندوں سے بھی لڑائی تھی اور خالص اسلام پسندوں سے بھی اختلاف تھا۔ علاوہ بریں ان کا تصور پاکستان ایک عوامی اشتراکی ریاست کی قسم کا تھا۔ ایک ایسی ریاست جس میں مسلمانوں کی کلچری روایات کی بقاء کے لئے سیاسی اور معاشی نظام میں زبردست تبدیلی کی ضرورت تھی۔ "وہ اسلامی مساوات اور انصاف کے لئے ملک میں اس نظام کے خواہاں تھے" جس کا نام قائداعظم نے اسلامی اشتراکیت رکھا" تھا۔ (مقالات عسکری، ج ۲، ص ۲۲) عسکری کے ذہن میں ایک ایسے پاکستان کا تصور تھا، جس میں ذہنی آزادی اور روحانی کشادگی کی فضا متوقع تھی۔ وہ مسلم لیگ سے اپنی وابستگی قابل فخر سمجھتے تھے مگر صرف اس حد تک جس حد تک آزاد پاکستان میں دائمی انسانی قدروں کی پاسداری اور مخالفانہ آراء کے برداشت کی گنجائش ہوتی تھی۔ لیکن عسکری کے اس تصور پاکستان کو کسی طرح بھی آج کے لبرل، سیکولر، "روشن خیال اور اعتدال پسند" تصور پاکستان سے خلط ملط نہیں کرنا چاہئے جو چودہ کروڑ عوام کی امنگوں کے برعکس "سب سے پہلے پاکستان" کے دلفریب نعرے کی آڑ میں مسلم کلچر اور دیگر اسلامی ممالک کے مفادات سے منہ موڑ کر صرف اپنی ہی بقا اور ترقی کا خواہاں ہے' اور ترقی بھی وہ جس کا نمونہ کامل معاشرہ مدینہ بہر حال نہیں۔ عسکری کو ترقی پسندوں پر اعتراض ہی یہ تھا کہ وہ برصغیر کے مسلم عوام کے آدرشوں کے برعکس اپنی سیاست و ادب کو اشتراکی روس کے نمونے پر ڈھالنے کے خواہاں تھے۔

عسکری روس کے سوشلسٹ نظام کے خلاف نہیں تھے بلکہ وہ اسے انسانی تاریخ کا بہت بڑا تجربہ سمجھتے تھے، مگر اس کے باوجود ان کے ذہن میں پاکستان کے بارے میں جس اشتراکی ریاست کا تصور تھا وہ کچھ یورپی اور فرانسیسی انداز کی اشتراکیت سے ملتا جلتا تھا جس میں سماجی اور معاشی انصاف بھی ہو اور جس میں ادیب اپنی قومی امنگوں کا آئینہ دار مگر حکومتی اثرات سے آزاد ہو۔ (آفتاب احمد، محمد حسن عسکری، ص ۳۸) مئی ۱۹۴۶ کی جھلکیاں میں عسکری نے قائداعظم اور پاکستان کے بارے میں بڑی وضاحت سے اپنی رائے پیش کی ہے، جس میں ان کے تصور پاکستان، اس سے وابستہ توقعات اور یہ توقعات پوری نہ ہونے کی صورت میں ان کے لائحہ عمل کی بھرپور تصویر آگئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"جناح صاحب کو لیجئے میں ہر طرح انہیں دیانتدار، ذہین، عقل مند سمجھتا ہوں اور ان کی زندگی میں، بڑی پاکمت اور ہم آہنگی پاتا ہوں کہ اسے ایک فن پارہ، ایک حسین نظم کہنے کو تیار ہوں۔۔۔ لیکن جناح صاحب جس چیز کو حقیقت کہیں گے وہ سو فیصدی وہی چیز نہیں ہوگی جسے میں حقیقت کہہ سکوں۔ اس سے جناح کے رتبے کو تو کوئی نقصان نہیں پہنچے گا، لیکن ان کی حقیقت میری حقیقت سے کہیں زیادہ سادہ اور پیچیدگیوں سے خالی ہوگی۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میں جناح سے بڑا آدمی ہوں یا زیادہ اہمیت رکھتا ہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شیکسپیئر، حافظ، میر، بودلیئر، اور جوئس جناح سے کئی گنا بڑے ہیں اور انسانیت کے لئے زیادہ اہم ہیں (کیوں صاحب کہیں میں قائداعظم کی توہین تو نہیں کر رہا ہوں؟) یہ لوگ حقیقت کا جو منظر میرے سامنے پیش کرتے ہیں وہ اتنا ہمہ گیر اور رنگا رنگ ہے کہ میں اپنے آپ کو جناح یا مسٹر گاندھی یا اسٹالن کسی کی بھی حقیقت کے دائرے میں مقید اور محصور نہیں کر سکتا۔ البتہ میرا یہ جرم ضرور ہے کہ میں مسلمانوں سے نفرت نہیں کر سکتا اور نہ انہیں صفحہ ہستی سے مٹانا چاہتا ہوں۔ جہاں تک ہندو کلچر کا تعلق ہے اس سے مجھے عقیدت ہی نہیں محبت ہے۔۔۔ اس بات کا بھی میں مؤید ہوں کہ ہندو کلچر میں جو اچھی باتیں ہیں مسلمانوں کو ان سے ضرور متاثر ہونا چاہئے۔۔۔ اگر پاکستان میں جناح صاحب یہ پابندی عائد کر دیں گے کہ کوئی آدمی ہندو کلچر کی تعریف نہ کرنے پائے تو اس حکم کی خلاف ورزی سب سے پہلے میں کروں گا۔

(میں) اپنے آپ کو مسلم لیگی کہہ کر اپنی روح کو محدود نہیں کرنا چاہتا۔ لیکن چونکہ اس وقت مسلم لیگ ہر قسم کی استعماریت، استبداد اور سرمایہ داری کی مخالفت کر رہی ہے، چونکہ مسلم لیگ چار سو فیصدی عوامی اور جمہوری جماعت ہے، چونکہ مسلم لیگ کا پاکستان برِ اعظم ہندوستان میں سب سے پہلی عوامی اور اشتراکی ریاست ہوگا، اس لئے میں مسلم لیگ سے متعلق ہونا فخر کی بات سمجھتا ہوں اس حد تک میں مسلم لیگی ضرور ہوں۔ اس سے آگے بالکل نہیں۔ مثلاً ادب کے معاملے میں مسلم لیگ سے کسی قسم کا سمجھوتا نہیں کر سکتا۔ اگر پاکستان میں مسلم لیگ ادب پر پابندیاں لگائے گی تو مجھے ہر ممکن ذریعے سے مسلم لیگ سے لڑنا پڑے گا۔ آج نہیں تو ایک دن دیر سے پاکستان کا قیام تو اٹل ہے ہی، میں تو یہ سوچتا ہوں کہ مسلمان ادیبوں کے لئے پاکستان کیسی نعمت ہوگا۔ فراق صاحب نے ایک مرتبہ اقبال کے متعلق بڑی گہری بات کہی تھی۔ وہ یہ کہ "اقبال اس تکلیف دہ احساس کے ساتھ شعر کہتا ہے کہ ہندوستان میں مسلمان اقلیت میں ہیں" بات بالکل سچ ہے... چونکہ میں ہر بات کو ادب اور ادیب کے نکتہ نظر سے دیکھتا ہوں۔ اس لئے پاکستان کے جواز میں سب سے بڑی دلیل تو یہی ہے۔ شاعر تو نسبتاً زمان و مکان سے آزاد ہوتا ہے جب ایک شاعر اکمل ہندوستان میں یہ تکلیف محسوس کر رہا ہے تو ایک عام مسلمان زندگی کے دوسرے شعبوں میں کیا کچھ پریشانی نہ اٹھاتا ہوگا جب ہم پاکستان کا مطالبہ کرتے ہیں تو یہی چاہتے ہیں کہ آئندہ ہمارے، فنون کو یہ وقت پیش نہ آئے۔

غرضکہ پاکستان اردو اب کو ایک نئی زندگی بخشے گا اور اس میں زندہ قوموں کا لب و لہجہ پیدا ہو سکے گا۔ بہت سے لوگوں کو نئے ادب کی عریانی سے بڑی شکایت ہے۔ مجھے انتظار ہے کہ پاکستان قائم ہو تو اس بدنام "عریانی" میں بھی آب و رنگ آئے۔ غلاموں کی فحاشی تک تو بے مزہ ہوتی ہے... (ایک تصویر کی مثال پیش کر کے کہتے ہیں کہ) مسلمان فنکار ایسا آرٹ صرف پاکستان ہی میں پیدا کر سکتے ہیں اور کریں گے۔ پاکستان کا محکمہ احتساب ابھی سے ہوشیار ہو جائے کیونکہ وہ دن دور نہیں جب اسے ہماری گوشمالی کرنی پڑے گی"۔ (جھلکیاں، ص ۱۵۱-۱۴۸ سے جستہ جستہ)

ان اقتباسات سے قائداعظم اور پاکستان کے بارے میں عسکری کے خیالات اور نو آزاد مملکت سے وابستہ خواہشات اور توقعات کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ نہ صرف حکومت، بلکہ قائداعظم تک کو تعبیر حقیقت کا کلی حق دینے کو تیار نہیں تھے اور آزادی اظہار کے حق کے لئے پاکستان کے محکمہ احتساب سے بھی بھڑ جانے کو تیار تھے۔ جیسا کہ اکثر حسین سپنوں کا مقدر ہوا ہی کرتا ہے، عسکری کی پاکستان میں متوقع کشادہ ذہنی کی توقعات بھی آگے چل کر بری طرح مجروح ہوئیں اور پاکستان بننے کے ایک سال بعد ہی انہیں اپنی قابل فخر مسلم لیگ کی حکومت سے شکایتیں پیدا ہو گئیں۔ اس سے یہ بات یہ پوری ثابت ہوتی ہے کہ پاکستان کے بارے میں ان کے ذہن میں کسی رومی یا آہنی حصار میں بند معاشرے کا تصور ہرگز نہیں تھا۔

بہر کیف ان دنوں کشمیر کی جنگ اور مشرقی پاکستان میں اردو بنگالی مسئلے پر ترقی پسندوں کے مخصوص نقطۂ نظر کی وجہ سے عسکری ان پر بری طرح خار کھائے بیٹھے تھے۔ اور ایک کے بعد ایک کالم میں ان کی خبر لے رہے تھے۔ جھلکیاں، ستمبر ۴۸ء کے ایک کالم میں انہوں نے ترقی پسندوں کی قومی امنگوں سے لاتعلقی بلکہ مخالفت کا ذکر کرتے ہوئے کہا کہ ادیبوں کو پاکستان سے بڑی شکایتیں ہیں مگر عامۃ الناس کے اطمینان کا عالم ہی اور ہے: "اس سلسلے میں ایک دلی والے نے ایسا جملہ کہا جس پر اردو کی ساری نئی شاعری قربان کی جا سکتی ہے۔ دلی کی ایک بڑھیا کسی دکان پر کھڑی سودا لے رہی تھی اور ساتھ ہی اپنی بپتا سناتی جا رہی تھی۔ پاس ہی ایک اور دلی والے بیٹھے تھے، سن کر بولے "خیر! بڑی بی جو ہوا سو ہوا خدا کا شکر ادا کرو مسلمانوں کا ایک کچا گھر تو بن گیا"۔ (جھلکیاں، ص ۳۱۴) (۱۲) اسی کالم میں انہوں نے ترقی پسند مصنفین کے جنرل سیکرٹری اور کمیونسٹوں کے اخبار "نیا زمانہ" (ہندوستان) کے ایڈیٹر سجاد ظہیر کے کشمیر کے متعلق ایک شذرے پر سخت رد عمل کا اظہار کرتے ہوئے بتایا کہ ترقی پسندوں نے پاکستان کے ادیبوں کے نام سے جو کانفرنس منعقد کی تھی اس میں، میں نے بھی دو تجویزیں پیش کی تھیں۔ ایک کشمیری عوام سے ہمدردی کے اظہار سے متعلق جس میں "حکومت ہند کے جارحانہ رویے کی مذمت کی گئی تھی، دوسری تقسیم فلسطین کی مخالفت میں تھی۔ لیکن یہ دونوں تجویزیں اجلاس میں نہیں رکھی گئیں" اس سے عسکری نے یہ نتیجہ نکالا کہ "یا تو یہ اجتماع پاکستان کے ادیبوں کا نمائندہ اجتماع تھا اور پاکستان کے ادیب اپنی قوم کی خواہشات کا احترام نہیں کرنا چاہتے، یا پھر یہ نمائندہ اجتماع نہیں تھا... چونکہ پاکستان کے ادیبوں کا ایک مفصل بیان مجاہدین کشمیر کی حمایت میں شائع ہو چکا ہے اس لئے دوسری بات تسلیم کئے بغیر چارہ نہیں"۔ اور پھر مئی ۴۹ء والے محولہ بالا کالم کے بعد ایک دفعہ پھر انہوں نے پاکستانی حکومت کی ادیبوں پر امکانی گرفت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا کہ

"بعض لوگ بڑے طنز سے کہتے ہیں کہ ارے صاحب! پاکستان اور کچھ، انہیں اندیشہ ہے (اور ممکن ہے یہ اندیشہ درست ہو) کہ

پاکستان میں بات بات پر زبان کٹے گی۔ اگر واقعی ایسا ہوا تو مجھے شاید اوروں سے زیادہ ہی تکلیف پہنچے گی۔ کیونکہ ویسے تو میں نہ خان میں، نہ خان کے اونٹوں میں، مگر خیر دو چار برے بھلے افسانے لکھ مارے ہیں۔ جن میں بہت سی باتیں قابل گرفت ہو سکتی ہیں چنانچہ سب سے پہلے پکڑ تو میری ہوگی... اپنے آپ کو عزت کا اہل ثابت کرنے کے معنی میں یہ نہیں لیتا کہ ہم اپنی حکومت کے ہاتھ بک جائیں اور ہر اچھی بری بات میں اپنی حکومت یا اپنی قوم کی حمایت کریں... اگر حکومت یا قوم کوئی بے انصافی روا رکھتی ہے تو آپ سب سے پہلے اعتراض کیجئے۔ کیونکہ معروضیت اور ذہنی بے غرضی صرف فرانسیسی بیماری نہیں ہے بلکہ اسلام کا بھی یہی حکم ہے کہ سچی گواہی دو، خواہ اپنے مفاد کے خلاف ہی کیوں نہ ہو"۔ (جھلکیاں، ص ۳۶۸-۳۶۷)

مگر عسکری کے سان گمان میں بھی نہ تھا کہ ایک دن واقعی ایسا ہوگا کہ حکومت ادیبوں کے معاملے میں مداخلت ہی نہیں بلکہ انہیں گرفتار بھی کرنے لگے گی۔ اور انہیں واقعی اس کے خلاف احتجاج بھی کرنا پڑے گا۔ یہی وہ موقع تھا جب انہیں اپنے خوابوں کی جنت میں پہلا شدید دھچکا لگا۔

عسکری کے مزاج میں تلون اور احساس میں شدت تو شروع ہی سے رہی ہوگی، مگر اس کا او مین مظاہرہ انہی ایام میں ہوا۔ پاکستان آنے کے بعد جن لوگوں سے ان کا خصوصی ربط ضبط ہوا ان میں ڈاکٹر محمد دین تاثیر بھی تھے۔ تاثیر کے ساتھ عسکری کی دوستی شروع میں بہت اڑی مگر زیادہ دیر چلی نہیں۔ اس کا سبب عسکری کا گھڑی میں رن میں، گھڑی میں بن میں والا مزاج بھی رہا ہوگا، مگر اس میں تاثیر کی "ہنگامے اٹھانے اور لڑائیاں نکالنے" (۱۳) یا عسکری کے اعتبار سے "سازشی" افتاد طبع کا بھی بڑا ہاتھ تھا۔ تاثیر سے عسکری کا تعلق دلی کے زمانے سے تھا مگر اس میں گرم جوشی عسکری کے لاہور میں آنے کے بعد اس وقت پیدا ہوئی، جب عسکری نے "انہیں پاکستان کے بارے میں بڑے جوش و خروش سے باتیں کرتے پایا"۔ مگر دسمبر ۱۹۴۸ کی سخت سردیوں میں عسکری نے "جھلکیاں" میں ان کے خلاف اپنی زندگی کا ایک گرم ترین کالم لکھ کر تاثیر سے اپنے تعلق پر ہمیشہ کے لئے "ڈی ڈی ٹی" چھڑک دیا۔ اس دوستی کے آغاز اور عروج و زوال کی بڑی مزیدار داستان عسکری کے کالم جھلکیاں بعنوان "جواب آں غزل" میں موجود ہے۔

ڈاکٹر تاثیر نیاز مندان لاہور کے حلقے کے سرگرم رکن تھے۔ پطرس بخاری کے بعد انہی کی شخصیت سب سے زیادہ کرشماتی تھی۔ وہ ایک مجلسی آدمی تھے اور اپنی شخصیت کی ظاہری چمک دمک کی بنا پر ہر دل عزیز تھے۔ وہ پہلے ہندوستانی تھے جو کیمبرج سے انگریزی ادب میں پی ایچ ڈی کی ڈگری لائے تھے۔ (۱۴) وہ ۱۹۳۵ میں لندن میں قائم ہونے والی انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد ڈالنے والوں میں سے تھے۔ شروع شروع میں پاکستان کے بارے میں ان کے خیالات مختلف تھے، مگر اگست ۱۹۴۷ء ان میں تبدیلی آ چکی تھی۔ ترقی پسندوں سے ان کے اختلاف کا آغاز دسمبر ۱۹۴۷ء میں ترقی پسند ادیبوں کی پہلی کانفرنس میں اردو کے قومی زبان کے مسئلے پر ہوا اور پھر یہ سلسلہ بڑھتا ہی گیا۔ (۱۵) عسکری اور تاثیر کی دوستی کا سبب بظاہر پاکستان سے محبت اور ترقی پسندوں سے اختلاف کہا جا سکتا ہے۔ مگر ترقی پسندوں سے اختلاف کی نسبت شاید پہلی بات زیادہ درست ہے۔ عسکری کا ترقی پسندوں سے شدید ترین اختلاف کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں تھی مگر انہوں نے اس اختلاف کو ہمیشہ نظریاتی اور ادبی بنیاد پر رکھا، ذاتی نہیں بننے دیا۔ جبکہ تاثیر کے بارے یہ بات نہیں کہی جا سکتی۔ اس کا ثبوت ان کا مختلف قلمی اور فرضی ناموں سے بہت سے افراد اور ترقی پسندوں کے خلاف مسلسل مضامین، کالم اور نظمیں لکھنا ہے۔ عسکری، تاثیر کی اس عادت سے کچھ خوش نہیں تھے۔ مگر تاثیر سے ان کے اختلاف کی اصل بنیاد منٹو سے عسکری کی دوستی پر پڑی۔ پاکستان بننے کے بعد عسکری منٹو کے بھی بہت قریب آ گئے تھے، جبکہ دوسری طرف بقول انتظار حسین منٹو تاثیر کی بلیک لسٹ پر تھے۔ ادھر منٹو کو ترقی پسندوں کی بعض باتیں کھٹکنے لگی تھیں۔ انہوں نے ایک مضمون ان کے خلاف لکھا جو عسکری نے "نوائے وقت" کو بھجوا دیا۔ اور تاثیر نے بھی عسکری کو ترقی پسندوں کے خلاف دو خطوط چھپوانے کے لئے دیے۔ مگر فرق یہ تھا کہ منٹو نے جہاں یہ باتیں اپنے نام سے لکھی تھیں، وہاں تاثیر نے حسب عادت فرضی ناموں سے لکھا تھا۔ تاثیر، ڈاکٹر حجازی کے فرضی نام سے، ترقی پسندوں کے خلاف پہلے سے لکھ رہے تھے۔ عسکری اور منٹو کو تاثیر کا یہ انداز پسند نہ آیا۔ انہی دنوں یہ خبر اڑی کہ حکومت ترقی پسندوں کو گرفتار کرنے والی ہے اس پر تاثیر بڑے خوش تھے، مگر عسکری کا ردعمل یہ تھا کہ "منٹو ان (ترقی پسندوں) کے خلاف مضمون لکھنے والے تھے۔ میں (عسکری) نے فوراً جا کے انہیں روکا اور ساری بات بتائی۔ ہم ان کے ادبی شعور میں تبدیلی چاہتے ہیں نہ کہ ان کی گرفتاری"۔ عسکری کا کہنا تھا کہ یوں قید و بند سے ادب کا انداز نہیں بدلا کرتا بلکہ اس کے لئے بحث و مباحثے اور غور و فکر کی ضرورت ہوتی ہے چنانچہ "ہم (عسکری اور منٹو) نے فیصلہ کیا، ہم ایک لفظ ترقی پسندوں کے خلاف نہیں لکھیں گے بلکہ انہیں گرفتار کیا گیا تو احتجاج کریں گے"۔ (۱۶) اس پر تاثیر عسکری سے ناراض ہو گئے اور اس کا اظہار اس طرح کیا کہ پہلے تو عسکری کے ترجمے چھاپنے والے پبلشر سے ان کے تراجم کی خامیاں بیان کرنی شروع کیں اور پھر اسی فرضی نام والے طریق کار کے ساتھ ان کے تراجم کی خامیوں کے بارے

میں ''امروز'' میں ایک مضمون لکھ دیا اور غضب یہ کہ اب کے انہوں نے عسکری کے چھوٹے بھائی حسن مثنیٰ کا فرضی نام استعمال کیا تھا۔ اس پر عسکری نے ان کے بارے میں ایناوہ ''تاریخی کالم'' لکھا جو مظفر علی سید کے بقول بڑے اشتیاق سے لاہور کی ادبی اور سیاسی محفلوں میں پڑھ کر سنایا جاتا رہا تھا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں کہ ''مجھے تاثیر صاحب کی اس ناروا حرکت سے کوفت بہت ہوئی۔ بہر حال میرا خیال ہے کہ تاثیر صاحب کو اس کا بالکل اندازہ نہیں تھا کہ یہ آ بیل مجھے مار والی بات ثابت ہوگی۔ عسکری نے ایسا سخت جوابی حملہ کیا کہ کچھ کہنے کو باقی نہیں چھوڑا ۔'' (۱۷) عسکری کو غصہ اپنے تراجم کی خامیاں گنوانے پر نہیں، بلکہ اپنے چھوٹے بھائی کا نام استعمال کرنے پر آیا تھا۔ اس سے قبل تاثیر عسکری کے ترجموں اور افسانوں کی تعریفیں بھی کرتے رہے تھے۔ عسکری کا کہنا تھا کہ اب اگر انہیں میرے تراجم میں خامیاں نظر آ گئی ہیں تو انہیں چاہئے کہ اپنی سابقہ رائے کے منسوخ ہونے کا اعلان کر دیں، ورنہ یہ کام میں کر دیتا ہوں۔ تاثیر پر ''ڈی ڈی ٹی چھڑکئے'' کا یہ پس منظر تھا۔ عسکری اور تاثیر کے مزاجوں میں اتنا اختلاف تھا کہ ان کی دوستی ہونے کی کوئی جواز ہی نہیں تھا۔ وہ تو عسکری کی پاکستانیت کا جوش تھا جو ان کے درمیان وجہ اشتراک بن گیا۔ ورنہ ترقی پسندوں سے اختلاف ہرگز ان کی دوستی کا سبب نہ تھا۔ عسکری اس اختلاف کو جس اصولی بنیاد پر چلا رہے تھے، تاثیر کا وہ انداز نہ تھا۔ ہو سکتا ہے کہ تاثیر کا اختلاف بھی کسی اصول پر مبنی رہا ہو، مگر تاثیر کا طریق کار قطعاً وقار اور سنجیدگی کا نہ تھا۔ ترقی پسندوں پر جب حکومتی پکڑ دھکڑ، اور ان کے رسالوں کی بندش کا وقت آیا تو عسکری نہ صرف اس پر بہت رنجیدہ ہوئے بلکہ انہوں نے فوری طور پر ان کے خلاف لکھنا بھی چھوڑ دیا اور منٹو کو بھی منع کر دیا۔

عسکری کے ایک خط کی روشنی میں ان کے مزاج کا یہ پہلو نظر آتا ہے کہ کسی سے لاگ اور لگاؤ کے بغیر تادیر نبھاتے جانا ان کے لئے خاصہ مشکل تھا۔ اس خط میں انہوں نے ایک نہایت ہی بنیادی بات لکھی تھی۔ ''اپنی sensibilty کو حسن اور صداقت کی دریافت کا ذریعہ بنانے کے بجائے دوسروں کی کمزوریاں ڈھونڈنے میں صرف کرنا سریحاً حرام کاری ہے۔ ایسی حالت میں روح کی وہ قوت کیسے برقرار رہ سکتی ہے جو صرف معصومیت سے حاصل ہوتی ہے۔'' (بنام ڈاکٹر آفتاب احمد، ۱۰ ار فروری ۱۹۴۶، ص ۲۰۸) عسکری کو ''روح کی یہ قوت'' حاصل تھی یا نہیں، راقم اس بارے میں کچھ نہیں جانتا۔ لیکن ان کی زندگی کے رویوں اور تحریروں سے یہ بات پوری طرح عیاں ہے کہ انہوں نے دوسروں کی کمزوریوں کو سازشی انداز میں ڈھونڈنے اور طشت از بام کرنے کی شاید کبھی کوشش نہیں کی۔ آگے چل کر انہوں نے خواجہ منظور حسین اور شاہد احمد دہلوی سے بھی اختلاف پیدا ہوا اور سلیم احمد تو شاید ان کی تنک نازکی کے بے گناہ شہیدوں میں سب سے نمایاں تھے، مگر ان میں سے کسی کے خلاف انہوں نے سازشی سیاست سے کام نہیں لیا۔ ان کے بارے میں جو کچھ لکھا یا کہا ڈنکے کی چوٹ پر کہا، گو اس میں ایک مخصوص قسم کی شدت اور انتہا پسندی بھی در آئی تھی۔

عسکری عموماً شعری اور ادبی معاملات پر کسی فوری ردعمل کا اظہار نہیں کیا کرتے تھے، مگر بعض موقعے ایسے ضرور آئے جب وہ کچھ شخصیات اور واقعات سے متعلق اپنے فوری ردعمل کو چھپا نہیں سکے۔ مثلاً جب وہ کسی مجلس میں ہوتے تو دوسروں کو بھی اس بارے میں ٹوکتے رہتے تھے اور اگر دوسرے کی کوئی رائے ان سے متفق نہ ہوتی تو فوراً اختلاف کا اظہار کر دیتے تھے، بات دل میں نہ رکھتے تھے۔ بعض شخصیات سے عسکری کو اپنی افتادِ طبع کی وجہ سے کچھ چڑ ضرور تھی اور وہ دوسروں سے بھی اس تاثر میں شرکت کے خواہاں ہوتے تھے۔ مثلاً گاندھی کے قتل پر ان کا ردعمل ملاحظہ ہو ''گاندھی جی کی وفات کے اگلے دن منٹو نے کہا 'یار! میں تو سمجھتا تھا کہ مجھ ہی کو رنج ہے لیکن شہر میں پھر کے دیکھا، ہر شخص رنجیدہ نظر آتا ہے۔ اب تو جی چاہتا ہے کہ میں رنج نہ کروں' یہ سننے کے بعد میں جو اٹھا تو مہینے دو مہینے کے لئے خوش ہو گیا۔'' (مقالاتِ عسکری، ج ۱، ص ۲۱۴) ڈاکٹر آفتاب احمد لکھتے ہیں کہ گاندھی کے قتل پر ''عسکری نے بہت سے لوگوں سے ان کے تاثرات معلوم کئے تھے۔ مجھ سے پوچھا تو میں نے بھی گہرے رنج کا اظہار کیا۔ اس پر مجھ سے ذرا بگڑ کے کہنے لگے آپ کا ردعمل تو Artful ہے۔ اصلی بات تو کسی نے یوں کہی ہے کہ خس کم جہاں پاک۔'' کچھ ایسے ہی ردعمل کا اظہار انہوں نے گاندھی پر امتیاز علی تاج کا ریڈیائی نشریہ سن کر کیا تھا۔ (آفتاب احمد، محمد حسن عسکری، ص ۴۸) ابوالکلام آزاد کی شخصیت سے بھی عسکری کو کچھ اسی انداز کی چڑ تھی جس کا اظہار انہوں نے ''غبارِ خاطر'' سے مثالیں دے دے کر کیا ہے۔ (۱۸) اور پھر برعکس مثال کے طور پر آخر آخر میں ذوالفقار علی بھٹو کی شخصیت سے ان کا والہانہ لگاؤ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے، جس کی طرف ہم آگے مزید اشارے کریں گے۔ یہ سب مثالیں عسکری کے مزاج کی ایک خاص شدت کی طرف اشارہ کرتی ہیں، جس میں ان کا رویہ بعض اوقات ناقابلِ فہم طور پر غیر مفاہمتی ہو جاتا تھا۔

منٹو سے عسکری کی دوستی بھی اپنے ہی ڈھنگ کی تھی۔ انہیں منٹو کی شخصیت میں اپنے مزاج کی بڑی کامل جھلک نظر آئی تھی۔ تاثیر اور عسکری کے تعلق کی طرح منٹو عسکری دوستی میں بھی چونکہ ان کے شخصی اور ادبی مزاج کی تفہیم کا بہت سا مسالہ موجود ہے اس لئے اسے بھی

بغور جائزہ دیکھنے کی ضرورت ہے۔ ترقی پسندوں نے اس دوستی کو اس زمانے میں اپنے خلاف سازش جانا تھا۔ اور عسکری کو غرض مند سمجھا گیا کہ وہ اپنے دوست منٹو کی حمایت کی خاطر میدان میں آئے ہیں۔ مظفر علی سید کا کہنا ہے کہ تاثیر سے ٹھنی کر کے عسکری نے لاہور میں خود کو اور بھی تنہا کر لیا تھا۔ ایسے میں ان کا بڑا ٹھکانا اب منٹو کی بیٹھک تھی۔ انتظار حسین، منٹو سے عسکری کی دہلی کی ایک ملاقات کا حال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس زمانے میں دہلی ریڈیو اسٹیشن جانے کے لئے دریا گنج سے تانگے چلتے تھے اور بارہ کھمبے پر ریڈیو کی سواریاں اتر کر آگے پیدل چلی جاتیں۔ تانگے والا آواز لگا رہا تھا۔ بس ایک سواری کی کمی تھی، عسکری اس پر بیٹھ گئے۔ دیکھا کہ تانگے میں منٹو بھی بیٹھے ہوئے ہیں۔ عسکری نے اپنا تعارف کروایا۔ منٹو صاحب نے نہایت غور سے عسکری صاحب کو دیکھا اور بولے "اچھا تو تم عسکری ہو"، پھر رک کر بولے، "یار کرشن تمہاری بہت تعریف کرتا تھا"، رک کے پھر بولے "مگر کرشن کی بات کا کوئی اعتبار نہیں، جھوٹ بہت بولتا ہے۔" (چراغوں کا دھواں، ص ۳۸) خود عسکری نے منٹو سے اولین ملاقات کا احوال قدرے مختلف لکھا ہے، مگر اس سے بھی پتہ چلتا ہے کہ ابتدا دونوں طرف سے سرد مہری کا رویہ تھا۔ ۱۹۴۸ء میں منٹو جب لاہور آ گئے تو شروع کا ایک آدھ مہینہ تو عسکری ان سے دور رہے کہ "شخصیت کی تسکین بخش داد دینے میں انہیں خاصی مشکل پڑتی تھی"۔ انہی دنوں منٹو کا افسانہ "بابو گوپی ناتھ" چھپا تھا، جو عسکری کو بہت پسند آیا۔ لکھتے ہیں:

> "یہ افسانہ پڑھتے ہی اسی شام کو عقیدت سے سرشار ہو کر منٹو کے پاس پہنچا اور اس کے بعد روز شام کو تین تین چار چار گھنٹے منٹو کے ساتھ گزارنا چھ ماہ تک میرا معمول رہا۔ میری اور منٹو کی دوستی بجائے خود ایک مجوبۂ روزگار سمجھی گئی لوگوں نے اس میں طرح طرح کی سازشیں دریافت کیں۔ میری وجہ سے بیچارے منٹو پر سال بھر تک گالیاں پڑیں اور منٹو کے پرانے پرانے دوست ناراض ہو گئے۔ لیکن آخر نتیجہ یہ نکلا کہ میں لاہور جاتا بھی ہوں تو منٹو سے ایک مرتبہ سے زیادہ نہیں ملتا" ("سعادت حسن منٹو"، مقالات عسکری، ج ۱، ص ۴۱۴)

گو بعد میں ان کا منٹو سے ملنا کم ہو گیا تھا مگر ہجرت کے ان ابتدائی برسوں میں عسکری منٹو دوستی کی بڑی کہانیاں اڑیں، جن کی طرف انہوں نے جا بجا اشارے کئے ہیں۔ مثلاً ۱۹۴۸ء میں انہوں نے لکھا کہ

> "منٹو کی اور میری دوستی کا شمار بھی نئے ادب کی تاریخ کے لطیفوں میں ہونا چاہئے۔ ہم دو آدمی ایک دوسرے سے کیا ملنے جلنے لگے، ہر شخص اپنی اپنی جگہ یہ سمجھا کے میرے خلاف محاذ قائم ہوا ہے۔ منٹو کی تعریف میں میرے دو جملے لکھنا تو اور بھی غضب ہو گیا۔ بخاری صاحب (پطرس) تک چھینٹا کسنے لگے کہ خیر دوست کی خاطر ادب میں بے ایمانی جائز ہے"۔ (جھلکیاں، ص ۳۵۷)

حالانکہ بات صرف اتنی تھی کہ پاکستان میں آنے کے بعد عسکری نے لکھنے والوں سے یہ تقاضہ شروع کر رکھا تھا کہ پاکستان کے اہل دماغ اور اہل قلم طبقے کو اپنے تہذیب و کلچر کو ایک زندہ مسئلہ جان کر اسے اپنے شعور کا حصہ بنانا چاہئے اور پاکستانی قوم کی امنگوں کو سمجھتے ہوئے اپنے رجحانات اور ترجیحات میں تبدیلیاں لانی چاہئیں۔ اس طرح عسکری دراصل ایک نئی بو باس والے ادب کے امکان اور ضرورت کا احساس دلا رہے تھے۔ جس میں کچھ پاکستانی رنگ اور مزاج کی جھلک ہو۔ (۱۹) پاکستان میں عسکری کو اپنی اس آرزو میں جس ادیب کی طرف سے شراکت کا زبردست احساس ہوا وہ منٹو تھے، کیونکہ منٹو کے اندر بھی یہ تبدیلی تقسیم ہند کے بعد ہی آئی تھی۔ شاعروں میں ان کو اپنی یہ طلب ناصر کاظمی اور سلیم احمد میں اور افسانہ نگاروں میں منٹو میں پوری ہوتی نظر آئی تھی۔ (۲۰) اور وہ منٹو کی طرف لپکے تھے:

> "...لیکن میں یہ بھی کہہ چکا ہوں کہ منٹو کی دلکار شخصیت کی جدوجہد کو پورے ملک کے لئے اہم سمجھتا ہے۔ اب اس اجمال کی بھی تفصیل سنئے۔ "بابو گوپی ناتھ" پڑھنے سے پہلے میں شاذ و نادر ہی منٹو سے ملنے جاتا تھا کیونکہ عام رائے کے بموجب میں بھی منٹو کو ایسا آدمی سمجھتا تھا جس کی ساری دلچسپیاں لوگوں کو چونکانے اور بھڑ کانے (۲۱) پر مرکوز ہوں، لیکن اس افسانے سے میں ایسا متاثر ہوا تھا کہ اب میں یہ باور کرنے کو مطلق تیار نہ تھا کہ کوئی چھوٹی شخصیت کا آدمی ایسا افسانہ تخلیق کر سکتا ہے۔ چنانچہ میں فوراً منٹو سے ملنے پہنچا اور جب ملاقاتوں کا سلسلہ بڑھ گیا تو میں نے منٹو کو جیسا سنا تھا اس کے بالکل برخلاف پایا۔ اس وقت پاکستان بنے سات آٹھ مہینے ہوئے تھے اور ادیبوں کے سامنے یہ مسئلہ تھا کہ پاکستان کا حقیقت بن جانا کیسی ہی حیرت انگیز واقعہ سہی مگر اب اسے اپنے شعور میں جگہ دی جائے۔ مگر اپنے شعور میں تبدیلیاں کرنا، کسی نئی چیز کو شعور میں جگہ دینا، ان سب باتوں میں تکلیف اٹھانی پڑتی ہے۔ اس کے لئے ہمارے بیشتر ادیبوں کے ذہن تیار نہیں تھے، اور نہ آج ہیں۔ البتہ ایک منٹو کا ذہن ہے جو خوش تجربے سے انکار کر ہی نہیں سکتا۔ چنانچہ منٹو نے پاکستان کے وجود میں آتے ہی یہ بات مان لی تھی کہ چاہے ہم اس حقیقت کے ظہور کے لئے پہلے سے تیار نہ ہوں، مگر اب سے اپنے شعور سے باہر نہیں رکھا جا سکتا اور چونکہ اس حقیقت کو تسلیم کرنا ناگزیر ہے، اس لئے اپنی قومیت میں اثباتی

رنگ کیوں نہ ہو، اور اس حقیقت کو زیادہ سے زیادہ اثباتی چیز بنانے کی کوشش کیوں نہ کی جائے۔ منٹو نے اگر پاکستان کو قبول کر لیا تھا تو نہ اس میں کوئی رجعت پسندی تھی نہ کوئی سازش تھی..." (۴۲)

اگرچہ اس اقتباس سے عسکری کی منٹو سے دلچسپی کے اسباب پوری طرح واضح ہو جاتے ہیں، مگر اس ضمن میں ذیل کا اقتباس بھی بہت اہم ہے۔

"منٹو صاحب نے متعدد کوششیں کیں کہ ترقی پسندی کے مروجہ تصور کو بدلا جائے اور ادیب اسلام کو اپنے تصور حیات کی اساس بنائیں اور اسلامی اصولوں کی بنیاد پر سماجی اور معاشی انصاف کا مطالبہ کریں۔ منٹو صاحب ادیبوں سے گھنٹوں اس بات پر جھگڑتے رہے ہیں کہ ہمارے لئے خالی انسان پرستی کافی نہیں ہے ہمیں انسان کا وہ تصور قبول کرنا ہوگا جو اسلام نے پیش کیا ہے... اس زمانے میں خلافت راشدہ کا تصور اس طرح ان کے دماغ پر مسلط تھا کہ وہ چاہتے تھے بس آج ہی پاکستان خلافت راشدہ کا نمونہ بن جائے اور سارے صاحب اقتدار لوگ حضرت عمرؓ کی تقلید کرنے لگیں۔" ("پاکستانی ادب"، جون ۱۹۴۹ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۵۵)

عسکری منٹو دوستی میں جو "غرض و غایت اور باہمی دلچسپی" تھی وہ ان اقتباسات سے ظاہر ہے۔ اسی زمانے میں منٹو کا معروف افسانہ "کھول دو" اور "سیاہ حاشیے" وغیرہ آئے۔ جن میں عسکری نے منٹو کے اندر پاکستان کے بننے کے بعد آنے والی اس تبدیلی کے آثار دیکھے جن میں انہیں "نئے حالات" کا شعور نظر آیا۔ انہوں نے منٹو پر لکھنا شروع کیا اور "سیاہ حاشیے" کا دیباچہ بھی لکھا۔ "کھول دو" کی حد تک ترقی پسندوں کو منٹو سے کوئی شکایت نہیں تھی، مگر 'سیاہ حاشیے' تک آتے آتے ادبی سیاست بدل چکی تھی۔ اب ترقی پسند منٹو صاحب سے فرنٹ تھے۔ منٹو صاحب نے ایک ستم تو یہ کیا کہ 'سیاہ حاشیے' میں ترقی پسند تحریک کی منظور کردہ انسان دوستی سے تجاوز کر کے وہ انداز نظر اپنایا جسے ترقی پسند غیر انسانی اور سفاکی کا رویہ بتاتے تھے۔ اوپر سے یہ غضب ڈھایا کہ اس مجموعے کا دیباچہ عسکری سے لکھوایا۔ سو اس کتاب پر بہت لے دے ہوئی۔ (۴۳)

یہی وہ زمانہ ہے جب احمد ندیم قاسمی نے منٹو کو انتہائی سادہ و معصوم گردانتے ہوئے اس کے نام ایک کھلے خط میں لکھا تھا کہ منٹو تو اصل میں ترقی پسند تھا مگر عسکری کی سازش کی وجہ سے منحرف ہو گیا تھا۔ (انٹرویو از احمد ندیم قاسمی، مشمولہ ادبی مکالمے، ص ۷۳) اور پھر ادب کی سیاست بازی میں ایک وقت ایسا بھی آیا جب نومبر ۱۹۴۹ء میں ترقی پسندوں نے ایک قرارداد کے ذریعے "رجعت پسند ادیبوں" عسکری و منٹو وغیرہ پر ترقی پسند رسائل کے دروازے بند کر دیے۔ بلکہ یہ بائیکاٹ دوہرا تھا۔ یعنی کسی ترقی پسند رسالے میں عسکری اور منٹو نہ چھپیں اور جس رسالے میں یہ چھپیں ان میں کوئی ترقی پسند نہ چھپے۔ مظفر علی سید کہتے ہیں کہ تاریخ ادب میں یہ یگانہ کے بعد یہ دوسرا بائیکاٹ تھا جس کے بڑے دوررس ادبی نتائج برآمد ہوئے۔ (۴۴) لیکن ایک وہ وقت بھی تھا جب حکومت پنجاب نے ترقی پسندوں کے تین رسالوں "سویرا"، "ادب لطیف" اور "نقوش" پر پابندی عائد کر دی تو حکومت کے اس اقدام پر احتجاج کرنے والوں میں عسکری بھی پیش پیش تھے اور اس سلسلے میں وہ احمد ندیم قاسمی اور منٹو کے ساتھ ایک وفد کی صورت میں پریس برانچ کے انچارج چوہدری محمد حسین سے بھی ملے تھے۔ (۴۵)

یہی وہ موقع تھا جب عسکری کو اپنی ذہنی آزادی اور روحانی کشادگی کی جنت، پاکستان میں پہلے صدمے سے دوچار ہونا پڑا تھا۔ اور پھر جب یہ افواہ اڑی کہ کچھ ترقی پسند ادیبوں کی گرفتاریاں ہونے والی ہیں تو وہ اور بھی پریشان ہوئے۔ مظفر علی سید نے اس زمانے کی اپنی یادداشتوں میں بتایا ہے کہ ان دنوں جب ترقی پسندوں کی سرگرمیاں زوروں پر تھیں اور عسکری کا تاثیر سے ابھی یارانہ بھی تھا، ان کی خواہش تھی کہ پاکستان کے ادیبوں کی بھی ایک آزاد اور ذمہ دار تنظیم بنائی جائے، مگر جب سرکاری سطح پر تاثیر کی بات تسلیم کر کے ترقی پسند جماعت کی طرف حکومت کا رویہ ناپسندیدگی کا ہو گیا تو عسکری اپنے اس ارادے سے بھی باز آ گئے تھے، کیونکہ ایسے میں ایک نئی تنظیم بنانے کا مطلب یہ ہوتا کہ حکومت کے اشارے پر یہ کام کیا گیا ہے۔ (۴۶) ترقی پسندوں کے ساتھ عسکری کے عمر بھر کے تعلق کو دیکھیں تو یہاں بھی ان کا لاگ اور لگاؤ والا رویہ واضح نظر آتا ہے۔ عسکری خود کو اس ذہنی فضا سے منقطع نہیں کر پاتے تھے جس میں ترقی پسند تحریک شروع ہوئی تھی۔ عسکری کے ابتدائی افسانوں کو آج بھی اگر ہم دیکھیں تو تکنیک سے قطع نظر اس میں رومانیت سے باغی حقیقت نگاری، "انگارے" اور ترقی پسندی والی فضا کے اثرات نظر آتے ہیں۔ یہ افسانے چھپے بھی زیادہ ترقی پسندوں کے رسالوں میں تھے۔ اور ان کے لکھے جانے کے زمانے میں ان کی ذہنی کیفیت بھی کچھ ایسی ہی تھیں۔

عسکری اس تحریک کے نظریات سے نہ سہی مگر اس کی پیدا کردہ ادبی ہلچل سے شدید متاثر تھے۔ اور خود کو اس فضا سے جڑا ہوا محسوس

کرتے تھے، جس میں ترقی پسند تحریک نے روزمرہ کی زندگی کو اپنا موضوع بنا کر ادب میں ایک نیا جوش، ولولہ، امنگ اور تازگی پیدا کی تھی اور عام پڑھے لکھے لوگوں میں ایک سماجی انصاف کا احساس پیدا کیا تھا۔ عسکری تحریک کی اس روح کے بہت قائل تھے۔ انہیں اختلاف ترقی پسند ادب سے نہیں بلکہ ترقی پسند نظریہ ادب سے تھا، جس میں ادب کی حیثیت قائم بالذات نہیں بلکہ آلۂ کار کی تھی۔ انہیں ترقی پسندوں سے اختلاف یہ تھا کہ یہ لوگ برصغیر کے مسلمانوں کے قومی و تہذیبی شعور سے نہ صرف بیگانہ ہیں بلکہ قوم کی اجتماعی امنگوں کے بھی خلاف ہیں۔ مسلمانوں نے اپنے مذہبی تمدن اور کلچر کی بنیاد پر جب اپنا علیحدہ تشخص قائم کرنا چاہا تو ترقی پسندوں نے اس میں ان کا ساتھ نہیں دیا۔ یہیں سے ان کے راستے ترقی پسندوں سے جدا ہو گئے تھے۔ مگر جہاں تک عوام کے لئے سیاسی سماجی اور معاشی انصاف کا تعلق ہے عسکری کسی بڑے سے بڑے ترقی پسند سے پیچھے نہیں تھے۔ قائداعظم، مسلم لیگ اور پاکستان کے بارے میں ان کے جو خیالات، پاکستان بننے سے پہلے تھے وہ ہم دیکھ ہی چکے ہیں۔ انھوں نے خود کو چند بلند انسانی اقدار کیساتھ وابستہ کر رکھا تھا وہ پاکستان کی تہذیبی اور فکری حیثیت کو بھی انہی دائمی انسانی اقدار پر استوار دیکھنا چاہتے تھے۔ مسلمانوں کے ملی، تمدنی اور کلچری اقدار کے حدود کے اندر تحریر کی آزادی اور سماجی انصاف ان کے نزدیک ایک ناقابل مفاہمت قدر تھی۔ یہی وجہ تھی کہ جب انہوں نے دیکھا کہ حکومت ادیبوں کے معاملات میں بے جا مداخلت کر رہی ہے تو انہوں نے ترقی پسندوں سے اپنے اختلاف کے باوجود کھل کر ان کی مدافعت کی اور ان کے خلاف لکھنے سے بھی احتراز کرنے لگے۔ اپنے ان خیالات میں ہمنوائی اور اشتراک چونکہ انہیں سب سے زیادہ منٹو میں نظر آیا تھا، اس لئے منٹو سے ان کا یارانہ ہوا، جس میں ترقی پسندوں کو سازشیں نظر آنے لگی تھیں۔

اکیلے کہاں پس دیوار رہ گئے ہم تم   سگانِ خفتہ کو ہوشیار کر گئے ہم تم

منٹو کے ساتھ مل کر عسکری نے ایک رسالہ بھی نکالا جس کا نام اردو ادب تھا۔ اس پرچے کا اہتمام مکتبہ جدید نے کیا تھا۔ انتظار حسین اس کے پس منظر کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

> "اس وقت دنیائے ادب میں لاہور کے تین رسالوں کا ڈنکا بج رہا تھا۔ "سویرا" اور "ادب لطیف" تو پہلے سے جاری تھے۔ "نقوش" نیا نیا نکلا تھا۔ تینوں ترقی پسند ادب کے ترجمان تھے اور انقلاب کی ڈونڈی پیٹ رہے تھے۔ مگر اب مکتبہ جدید نے ایک نئے ادبی رسالے کا ڈول ڈالا۔ نام تھا "اردو ادب"۔ ایڈیٹر تھے منٹو اور عسکری۔ مطلب یہ تھا کہ ترقی پسند یہ نہ سمجھیں کہ ان کا نام پوچھنے والا کوئی ہے ہی نہیں۔
>
> ویسے تو بس دو ہی پرچے نکلے، مگر کس دھوم سے نکلے اور اگلے پچھلے کتنے حساب چکا گئے۔ (چراغوں کا دھواں، ص ۴۹)

سوال یہ ہے کہ عسکری کا یہ اسلامی اور پاکستانی ادب کیا شے ہے؟۔ ان کی فکر سے ہمدردی رکھنے والے بعض ادیبوں، مثلاً انتظار حسین وغیرہ، کے ردعمل سے یوں لگتا ہے کہ عسکری کا یہ نعرہ گویا مجذوب کی بڑ سے زیادہ نہیں۔ اور خود عسکری کے ادبی مزاج کی گہرائیوں میں یہ بات اتری ہوئی تھی کہ زندگی کے ٹھوس تجربات سے آنکھیں بند کر کے کسی شے کی تعریف متعین کرنے سے محض ایک مجرد خیال ہاتھ آتا ہے، جس کے نتائج نہ ادب کے لئے خوشگوار ہو سکتے ہیں اور نہ زندگی کے لئے۔ منٹو کا ایک امتیاز عسکری نے دسیوں جگہ یہ بتایا ہے کہ وہ خالص فکر کے بجائے ٹھوس واقعات اور کیفیات کی مدد سے سوچتا تھا۔ یہی بات عسکری کے متعلق بھی بڑے وثوق سے کہی جا سکتی ہے۔ اس سوچ کے آدمی نے آخر اسلامی، پاکستانی ادب جیسی "نامحسوس اور مجرد شے" کا تقاضا کیوں شروع کر دیا تھا؟ اور پھر یہ کہ عسکری، جو ان کے مخالفوں کے بقول ترقی پسندوں کے نظریاتی قسم کے ادبی شعور کے مخالف تھے، خود اسلامی یا پاکستانی قسم کے نظریاتی ادب کی بات کر کے خود تضاد کا شکار نہیں ہو رہے تھے؟ اس بارے میں ہم فی الحال صرف اتنا کہیں گے کہ عسکری صاحب نظریاتی ادب کے مخالف تھے یا نہیں اس پر بحث کی گنجائش ہے، مگر یہ حقیقت بالکل واضح ہے کہ وہ "خالص اسلام" کی طرح "خالص ادب" کے تصور کو مسلسل ایک مہمل تصور بتاتے رہے ہیں۔ وہ یہ نہیں کہتے تھے کہ ادب کا کوئی نظریہ نہیں ہوتا بلکہ وہ تو کہتے تھے کہ نظریے کو ادب پر حاوی نہیں ہونا چاہئے۔ عسکری صاحب ادب میں تجربوں کے شدت سے قائل تھے۔ بلکہ وہ اول و آخر ادب کو ایک واردات اور تجربہ سمجھتے تھے۔ وہ کہتے تھے ادب کا موضوع واقعات نہیں، بلکہ تجربات بنتے ہیں۔ ادب نظریے سے نہیں بنتا بلکہ تخلیقی جوہر سے بنتا ہے۔ نظریہ اگر تخلیقی جوہر کے تابع ہے تو قبول ہے، لیکن جہاں نظریہ فوقیت اختیار کر گیا وہاں ادب ختم ہو جاتا ہے۔ پاکستان کا قیام بھی برصغیر کے مسلمانوں کے لئے، خصوصاً وہ جو چند تصورات کی خاطر ہجرت کر کے آئے تھے، ایک بہت بڑا تجربہ تھا۔ عسکری چاہتے تھے کہ اتنا بڑا تجربہ جو ہوا تو اسے ادب کا مسئلہ بھی بننا چاہئے، واقعات کے طور پر نہیں بلکہ تجربات کے طور پر۔ نظریے کے طور پر نہیں بلکہ تخلیقی سرگرمی کیساتھ۔ تبلیغ و نعرے کے انداز سے نہیں بلکہ انسان کی باطنی واردات کی تفتیش کے طور پر۔ عسکری کے اس زمانے کے مضامین، خصوصاً وہ جو فسادات اور اسلامی و پاکستانی ادب کے حوالے سے لکھے گئے اس مسئلے پر تفصیلی بحث کرتے ہیں۔

عسکری جیسا ادیب اپنے ادبی واردات کی شناخت و تفتیش میں کسی ایک مقام پر کھڑا نہیں رہ سکتا تھا۔ وہ اپنے جیسے بنائے معتقدات ادب کو بھی ہر لحظہ نئے سرے سے چھان پھٹک لگاتے رہنے کے قائل تھے۔ نئے ادب اور ترقی پسند ادب کی نمو میں انہیں نئے امکانات کی امید نہیں رہی تھی۔ اپنی ادبی نہاد کی وجہ سے عسکری نچلے بیٹھ نہیں سکتے تھے، ایسے میں ان کا مسئلہ یہ تھا کہ جب دنیا کے دیگر ادیب اپنے گرد و پیش سے بے خبر نہیں رہتے اور ہر نئی صورتحال کو اپنے سابقہ تجربات کی روشنی میں جانچتے پرکھتے رہتے ہیں اور اپنے ملک و قوم پر بیتنے والے واقعات کو اپنے ادبی تجربوں میں ڈھال کر بچھنے کی کوشش کر سکتے ہیں تو پاکستانی ادیب یہ کیوں نہ کریں۔

عسکری کے اسلامی رپاکستانی ادب کے خدوخال اور حدود کیا تھے اور یہ تقاضا کس حد تک جائز تھا اور کس حد تک پورا ہوا اس پر مفصل گفتگو ہم اپنے اگلے ابواب میں کریں گے۔ سر دست ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ عسکری لاہور آنے کے بعد سوائے ابتدائی چند ایک مہینوں کے بھی خاموش نہیں بیٹھے۔ خود بھی متحرک رہے اور نئے نئے سوالات اور مسائل چھیڑ کر دوسروں کو بھی تفتیشی مہم میں شریک رکھا۔ پاکستان میں ان کی پہلی تفتیشی مہم اسلامی رپاکستانی ادب کے لئے ہوئی۔ لیکن یہ بات ذہن میں رہے کہ جس طرح عسکری کی اشتراکیت ترقی پسندوں والی نہ تھی اسی طرح ان کا اسلامی ادب بھی خالص اسلام پسندوں والا ادب نہ تھا۔ انتھک لگن، مسلسل سوچ بچار، خود بھی معروف رہنا اور دوسروں کو بھی ذاتی طور پر مچلا نہ بیٹھنے دینا عسکری کا اسلوب ادب ہی نہ تھا اسلوب حیات بھی تھا۔

انہی دنوں لاہور میں ادبی سرگرمیوں کا ایک اور بڑا مرکز حلقہ ارباب ذوق بھی تھا، جس کی ایک اپنی تاریخ اور روایت ہیں۔ گو بعد میں تو حلقے کی شہرت ترقی پسند تحریک کے ایک مخالف محاذ کے طور پر ہوگئی، مگر اصلاً حلقے کی حیثیت یہ نہ تھی۔ میراجی اگرچہ حلقے کے بانی نہیں تھے مگر جلد ہی حلقے کی ترتیب، قواعد و ضوابط، پروگراموں کی تشکیل اور طریق کار کو متعین کرنے کی وجہ سے ان کے اپنے مزاج کی جھلک حلقے میں بھی آگئی تھی۔ یہ درست ہے کہ میراجی ترقی پسندوں کے مخالف نہ تھے، مگر ان کے نظریہ ادب کے ہموا بھی کسی طرح نہ تھے۔ وہ ادبی اور فنی کمال کو ادب کا اصل معیار قرار دیتے تھے۔ ان کے نزدیک ادب قائم بالذات شے تھا، جسے کسی نظریے کے سہارے کی ضرورت نہ تھی۔ اس طرح حلقے کو ترقی پسندوں سے بیر بھی نہ تھا، لیکن نظریہ بازی اور سیاست زدہ ادب اس کے مزاج سے لگا بھی نہ کھاتا تھا۔ یوں کہہ سکتے ہیں کہ حلقے کا مزاج کچھ "جدیدیت" کے انداز کا تھا جسے مقصدی ادب سے کوئی سروکار نہ تھا۔ بعد میں جس طرح جدیدیت کو ترقی پسندوں کا ردعمل کہا گیا اسی طرح حلقے کی بھی یہی شہرت ہوئی۔ لیکن سن ۴۰ء کے حلقہ ارباب ذوق کے بارے میں یہ بات نہیں کہی جا سکتی۔ بلکہ انتظار حسین نے لکھا ہے کہ ترقی پسندوں کے خلاف اُن دنوں (۴۸۔۱۹۴۷ء) جو ادیب صف آراء ہوئے تھے ان کا حلقے سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ (۲۷) حلقہ ارباب ذوق میں کم و بیش ہر نظریہ ادب کو موقعہ ملتا تھا۔ اس اعتبار سے اس کا کوئی نظریہ ادب تھا ہی نہیں۔ میراجی کے علاوہ حلقے کو ان کے دوستوں قیوم نظر، یوسف ظفر، اور مختار صدیقی وغیرہ میں بھی ایک خاص نہج پر ڈھالنے میں خاص کردار ادا کیا تھا بلکہ قیوم نظر کی انتظامی صلاحیتوں نے حلقے کو تادیر فعال رکھنے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ آہستہ آہستہ حلقے نے ایک ادارے اور تحریک کی صورت اختیار کر لی اور کسی نہ کسی انداز میں یہ آج بھی اپنی فعالیت کا ثبوت دیئے جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ حلقہ ترقی پسندوں کے مقابے کے لئے اگرچہ وجود میں نہیں آیا تھا مگر وہ ترقی پسندوں کے متوازی ایک الگ تصور ادب کا حامل فورم ضرور بن گیا تھا۔ اور بعد کے زمانے میں ترقی پسندوں کی مخالفت نے اسے واقعی ایک مقابل کا حریف بنا دیا تھا۔

عسکری جس زمانے میں لاہور آئے حلقہ ارباب ذوق کی سرگرمیاں اپنے اس خصوصی مزاج، جس میں ہیئت اور مواد کے رشتے کو اہم سمجھا جاتا تھا، کے ساتھ زوروں پر تھیں۔ لیکن عسکری کی اس دور کی تحریروں یا ان کے پرانے ساتھیوں کی یادداشتوں میں بھی ہمیں کوئی ایسی بات نظر نہیں آتی جس سے کم از کم لاہور کے حلقے کی سرگرمی میں عسکری کی پر جوش شرکت یا اس بارے میں کوئی براہ راست ردعمل مل سکے۔ یونس جاوید کی کتاب حلقہ ارباب ذوق میں اس دور کے حلقے کی نشستوں میں عسکری کی شرکت کے آثار بھی کم کم نظر آتے ہیں۔۔ البتہ پاکستان سے قبل کے حلقہ ارباب ذوق، دہلی کے بارے میں ان کچھ تاثرات ڈاکٹر آفتاب احمد کے نام ان کے خطوط میں ملتے ہیں۔ اور میراجی کے خاکے میں بالواسطہ طور پر لاہور میں ابھرنے والی "ایک نئی ادبی تحریک اور احساس کے نئے انداز" کا ذکر ملتا ہے۔ گمان غالب ہے کہ یہ سن ۳۹/۴۰ء کے "ادبی دنیا" میں چھپنے والی تحریروں اور میراجی کے تجربوں کی طرف اشارہ ہے۔ لیکن اسے حلقہ ارباب ذوق کی ادبی فضا کی طرف بھی اشارہ سمجھ لیا جائے تو غلط نہ ہوگا کیوں کہ اس زمانے میں میراجی اور حلقہ دو الگ چیزوں کا نام نہیں تھا۔ ۴۶-۱۹۴۵ء کے حلقہ ارباب ذوق، دہلی کے اجلاسوں میں عسکری کی شرکت کے جو آثار ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسکی انتظامیہ کمیٹی کے ممبر بھی رہے۔ مگر اسکی "سرکاری قسم" کی کارروائیوں سے بھاگتے تھے۔ (۲۸)

حلقہ ارباب ذوق، دہلی کے چند شرکا مثلاً اعجاز بٹالوی، عبادت بریلوی اور ضیاء جالندھری وغیرہ پر ان کی دلچسپ مگر مختصرانہ باتیں بھی حلقے کے بارے میں ان کی رائے ہی کے ذیل میں رکھی جاسکتی ہیں۔ البتہ میراجی کا ذکر عسکری ہمیشہ بڑے احترام اور والہانہ پن سے کرتے تھے۔ ایک خط سے معلوم ہوتا ہے کہ ترقی پسندوں کو عسکری کے میراجی سے ملنے جلنے پر بھی اسی طرح کے اعتراض تھے جو بعد میں منٹو کے حوالے سے تھے، اور ان دونوں کے میل جول پر انہیں "ادب کی تخریب" محسوس ہوتی تھی "ایک دلچسپ خبر یہ ہے کہ 'عسکری' اور 'میراجی' کی وجہ سے جو غلط فہمیاں' اردو میں پیدا ہو گئیں ہیں انہیں دور کرنے کے لئے سجاد ظہیر صاحب ایک کتاب فرانسیسی symbolist پر لکھ رہے ہیں تا کہ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی ہو جائے! یہ خبر میں نے خود ان کے خط میں دیکھی ہے جو انہوں نے عبادت بریلوی کو لکھا ہے"۔ (بنام آفتاب احمد، ۲۷ر فروری ۱۹۴۷ء، ص ۴۲۹) میراجی کی شخصیت کی دل آویزی کے عسکری بہت قائل تھے۔ کچھ ایسا ہی تاثر ان کا قیوم نظر اور یوسف ظفر وغیرہ کے بارے میں تھا۔ مگر پاکستان آنے کے بعد حلقہ ارباب ذوق، لاہور کے اجلاسوں میں ان کی کسی شرکت کی شہادت ان کی اپنی تحریروں میں سوائے ایک آدھ جگہ کے نہیں ملتی۔ جیسا کہ اوپر اشارہ ہوا اُس زمانے میں عسکری ابھی محفل آرائیوں سے اتنے بھاگتے نہ تھے۔ لاہور کے اس ابتدائی دور میں انہوں نے گورنمنٹ کالج، لاہور کی "مجلس اقبال" میں اپنے دوست ڈاکٹر آفتاب احمد کے اصرار پر اپنا معروف مضمون "مارکسیت اور ادبی منصوبہ بندی" پڑھا تھا، جس کی صدارت ڈاکٹر تاثیر نے کی تھی۔ عسکری کے اسی مضمون پر پطرس بخاری کے اکسانے پر تاثیر نے ان سے وہ چھیڑ چھاڑ شروع کی، جس کی طرف انتظار حسین نے بھی اشارہ کیا ہے۔ تاثیر لمبی چوڑی بات کر کے مارکسیت پر مختلف کتابوں کا نام لے لے کر عسکری سے پوچھتے کہ "عسکری صاحب! یہ کتاب تو آپ کی نظروں سے گزری ہوگی؟ اور عسکری سادگی سے جواب دیتے کہ 'نہیں' "۔ (۲۹) تو گویا، خواہ اصرار پر ہی سہی، عسکری اس وقت ادبی محفلوں میں شرکت کر لیا کرتے تھے۔ مگر حلقہ ارباب ذوق کے بارے میں ہمارے پاس ایک تو ان کے خطوط میں چند اشارات ہیں جن کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا اور دوسرے صرف یہ کہ ان کے معروف مضمون "انسان اور آدمی" کے آخری نوٹ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ حلقہ ارباب ذوق، لاہور کے کسی اجلاس میں پڑھا گیا تھا اور اس پر "بعض حضرات کی روایتی سنجیدگی، خلوص اور دیانتداری" سے کام لے کر کیے گئے کچھ اعتراضات کی روشنی میں عسکری نے چند باتوں کی مزید وضاحت کی تھی۔ (۳۰)

اس اجلاس میں کون کون شریک تھا، صدارت کس کی تھی، کچھ خبر نہیں۔ انتظار حسین کی ایک روایت کے مطابق ایک موقع پر عسکری نے حلقے کے کسی ایک اجلاس کی صدارت بھی کی تھی، مگر اس طرح کہ سارا جلسہ ہی تہ و بالا کر دیا۔ حلقے کی روایت ہے کہ کوئی تخلیق پڑھے جانے کے بعد صدر حاضرین جلسہ کو مخاطب کر کے پڑھی جانے والی چیز پر اظہار خیال کی دعوت دیتا ہے۔ پہلے تو کچھ دیر کے لیے خاموشی طاری رہتی ہے اور پھر کسی گوشے سے ابتدائی تبصرہ آتا ہے۔ صدر کے بار بار اکسانے پر حاضرین میں سے کوئی سامع تفصیلی اظہار خیال کرتا ہے۔ پھر صدر اس پر کچھ تبصرہ کر کے بات آگے بڑھاتا ہے اور باقی سامعین بھی پھر آہستہ آہستہ اپنی آراء کا اظہار کرتے ہیں۔ مگر عسکری صاحب نے جب دیکھا کہ پہلی دفعہ کہنے پر کسی طرف سے کوئی اظہار خیال نہیں ہوا تو انہوں نے یہ کہہ کر جلسہ ختم کرنے کا اعلان کر دیا کہ اس تخلیق پر کسی کو کچھ نہیں کہنا۔ (۳۱) حلقہ ارباب ذوق، لاہور کا شاید پہلا ذکر ان کی تحریر "آزادی رائے" (دسمبر ۱۹۴۹ء) میں اس حوالے سے ملتا ہے کہ حلقہ بطور ایک تنظیم کے کسی سیاسی سماجی یا قومی مسئلے سے کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ اس کے بعد ان کے جنوری ۱۹۵۵ء کے ایک کالم بعنوان "حلقہ ارباب ذوق" میں البتہ حلقے سے وابستہ پرانی توقعات کی بنیاد پر حلقے کی طرف سے شائع ہونے والے کتابی سلسلے "نئی تحریریں" پر ایک تبصرہ ہے، جس میں وہ ۱۹۳۹-۴۰ء کے دور کی ادبی ہل چل کو یاد کرتے ہوئے انجمن ترقی پسند مصنفین کے مقابلے میں حلقہ ارباب ذوق کی اہمیت یوں بتاتے ہیں کہ اس کا اپنا تو کوئی پروگرام نہ تھا کہ خود حلقے والے کہتے تھے کہ "ہم کسی کے خیالات پر پابندی لگائے بغیر ادب کو ادب کے لحاظ سے پڑھنا چاہتے ہیں، لیکن ترقی پسندوں کی مخالفت نے حلقہ ارباب ذوق کو ایک مدرسہ فکر کی حیثیت دے دی" تھی۔ چونکہ ترقی پسندوں کی اب پہلے والی سرگرمیاں باقی نہیں تھیں، اس لئے عسکری حلقے کی بعض باتوں سے مطمئن نہ ہونے اور "اسکی سرگرمیوں میں کوئی خاص حصہ نہ لینے کے باوجود" اس سے وابستگی محسوس کرنے کا اظہار کر کے اس کی سرگرمیوں کو غنیمت بتاتے ہیں۔ مگر حلقے کے رسالے "نئی تحریریں" سے انہیں یہ گلہ تھا کہ جب ہر طرف اس مذاق کی چیزیں لکھی اور چھاپی جارہی ہیں ایسے میں حلقہ بھی اسی طرح کی چیزوں پر قناعت کیوں کیے بیٹھا ہے۔ انہیں ان تحریروں میں "تجربے کی روح" کا فقدان نظر آیا تھا۔ اس تبصرے میں عسکری نے حلقے کی کارکردگی اور رسالے کے معیار پر جو اعتراضات کیے ہیں، ان کے الفاظ میں وہ اس لئے ہیں کہ "میں حلقہ ارباب ذوق کی اہمیت کا اب بھی قائل ہوں۔" وہ حلقے کی کامیابی اس میں نہیں سمجھتے کہ یہ بھی ایک رسالہ نکال رہا ہے بلکہ وہ حلقے کی طرف سے ایسی تخلیقات کی توقع کر رہے تھے

جو ظاہر میں چاہے مہمل ہوں مگر ان کے ذریعے وہ ذہنی جمود ختم ہونا چاہیے جو عسکری اس عرصے میں پوری ادبی زندگی پر چھایا ہوا محسوس کرنے لگے تھے۔ اس کے علاوہ وہ بھی دو چار جگہوں پر نہایت سرسری انداز میں حلقے کے بارے میں کچھ ایسے ہی خیالات کا اظہار ملتا ہے۔ (۳۲)

عسکری کی پوری زندگی اور تصورِ ادب کو اگر دیکھا جائے تو اس سے لگتا ہے کہ حلقہ اربابِ ذوق ہی ان کی توجہ کا مرکز ہونا چاہیے تھا مگر ہماری تفتیش یہ تھی کہ عسکری کی تحریروں میں حلقے کی طرف وہ رغبت کم نظر آتی ہے جو کہ ہونی چاہیے تھی۔ سلیم احمد کا بھی یہی کہنا ہے کہ میراجی کی عقیدت مندی کے باوجود انھیں میراجی گروپ کے ادب سے زیادہ دلچسپی نہیں تھی۔ راقم کے نزدیک اس کی سب سے بڑی وجہ ادب و فن اور تہذیب و کلچر یا اجتماعی زندگی کے مابین تعلق کا وہ تصور تھا جو ہمیشہ سے عسکری کا طرۂ امتیاز تھا اور جو ترقی پسندوں اور جدیدیت پرستوں (حلقہ اربابِ ذوق) دونوں سے الگ تھا۔ ترقی پسندوں سے ان کا اختلاف تو واضح ہے۔ ان کے تصورات کے برعکس عسکری ادب و فن کے جمالیاتی پہلوؤں اور مواد کے مقابلے میں ہیئت و اسلوب کو بہت اہمیت دیتے تھے مگر اس کے ساتھ ساتھ وہ زندگی تہذیب اور سیاست سے ادب کو لاتعلق کرنے کے بھی قائل نہیں تھے جب کہ حلقہ اربابِ ذوق خود کو جدیدیت کی روایت کے مطابق صرف ادبی معاملات تک رکھنا چاہتا تھا، حلقے کا یہ پہلو عسکری کو ناپسند تھا۔ بہرحال اس ابتدائی دور میں گرد و پیش کی زندگی اور ادب سے عسکری کی توقعات بہت بلند تھیں کہ اچھے معیار کا ادب بھی ابھی وافر پیدا ہو رہا تھا مگر پھر سن ۵۰ کے عشرے میں وہ زمانہ آگیا جس میں بقول انتظار حسین عسکری پچھلے زمانوں کی ادبی گرم بازاری کو یاد کرتے ہوئے "کم از کم" کا فقرہ زیادہ استعمال کرنے لگے تھے کہ اُس زمانے میں کم از کم اتنا تو ہو رہا تھا.... ایسے میں انہیں حلقہ بھی یاد آ گیا کہ اب تو یہ بھی غنیمت ہے۔

عسکری اکتوبر ۱۹۴۷ء میں لاہور آئے تھے اور فروری ۱۹۵۰ء میں وزارت اطلاعات و نشریات کے سرکاری پرچے "ماہِ نو" کے ایڈیٹر بن کر لاہور سے کراچی چلے گئے۔ لاہور کا یہ اڑھائی سال کا قیام، جیسا کہ ہم نے پچھلے صفحات میں دیکھا ان کی زندگی کا ہنگامہ خیز دور تھا۔ ان کی اب تک کی زندگی آرزوؤں اور ولولوں سے لبریز تھی۔ وہ خواب دیکھتے ہوئے پاکستان آئے تھے۔ مگر یہ خواب ان کی اپنی ذات یا خاندان کے سہانے مستقبل کے نہیں تھے۔ لاہور ان کے لئے اجنبی سرزمین تھی۔ نیا ماحول، نیا زمانہ، نئی بو باس مگر انہوں نے یہاں خود کو ایک لمحے کے لئے بھی اجنبی نہ محسوس کیا۔ انتظار حسین کی کتاب چراغوں کا دھواں کے ابتدائی ابواب میں ہمیں عسکری لاہور کی اس آب و ہوا میں، کرشن نگر کی گلیوں سے لیکر مال روڈ اور لارنس گارڈن کے سبزہ زاروں تک، اور گورنمنٹ کالج کی مجلسوں سے لیکر لاہور کے چائے خانوں تک گھومتے پھرتے اور ہنگامے اٹھاتے نظر آتے ہیں۔ وہ اصل میں لاہور آئے ہی نہیں تھے۔ وہ تو پاکستان میں آئے تھے جو ان کے خوابوں کی سرزمین تھی۔ لہٰذا خوف و خطر کس بات کا؟ ترقی پسندوں سے ان کی جنگ نظریاتی تھی، ذاتی لڑائی تو انہوں نے صرف ڈاکٹر تاثیر سے لڑی تھی۔ مظفر علی سید نے لکھا ہے کہ تاثیر سے کٹ کر کے عسکری نے لاہور میں خود کو تنہا کر لیا تھا۔ مگر عسکری کی سنئے، کیا وہ واقعی لاہور میں خود کو تنہا محسوس کرتے تھے۔

"ہاں، تاثیر صاحب ایک بات اور یاد رکھیں وہ اس بہلاوے میں نہ رہیں کہ میں ان کے شہر لاہور یا ان کے ملک پنجاب میں رہتا ہوں۔ میں پنجاب آیا ہی نہیں۔ نہ مجھے پنجاب، سندھ، سرحد، بنگال کا فرق معلوم ہے۔ میں تو پاکستان آیا ہوں اور پاکستان میں رہتا ہوں۔ تاثیر صاحب کی دوستی بڑے بڑے پٹواریوں اور نمبرداروں سے سہی مگر وہ مجھے دھونسانے کا خیال دل میں نہ لائیں۔ تاثیر صاحب ذرا مجھے سمجھ لیں پھر اگلا قدم اٹھائیں"۔ (جھلکیاں، ص ۳۶۳)

کیا اس قماش کا آدمی ڈرا ہوا یا خود کو تنہا محسوس کرنے والا نظر آتا ہے؟

البتہ جب وہ کراچی پہنچے تو شروع میں ضرور خود کو تنہا محسوس کیا۔ ان حالات کی جتنی آگاہی ہمیں ان کے ذاتی خطوط سے ہوتی ہے اتنی ان کی دیگر تحریروں سے نہیں۔ مظفر علی سید نے لاہور میں عسکری کی نجی زندگی اور اہل خانہ کیساتھ مشکل حالات میں گزران کا بیان کر کے لکھا کہ "یہ ایک جھلک تھی اس خاندان کے ماضی کی جس کے سربراہ نے کبھی اپنے گزشتہ احوال کی بات نہ کی، نہ گزرتے ہوئے وقت کی کوئی شکایت کی۔" یہ بالکل درست ہے۔ عسکری کی کسی بھی تحریر سے ان کے نجی حالات کی کوئی جھلک ہمارے سامنے نہیں آتی۔ البتہ خطوں میں جہاں کہیں اس طرف کچھ اشارے ہیں تو وہ بھی تلخی کیساتھ نہیں بلکہ ایک لطیف سے مزاح کا رنگ لئے ہوئے۔ گمان غالب ہے کہ عسکری نے لاہور چھوڑ کر کراچی جانے کا فیصلہ کسی مستقل روزگار کے نہ ہونے کی وجہ سے کیا تھا۔ ان کے خطوط سے ہویدا ہے کہ کافی عرصے تک کراچی کی آب و ہوا ان کی صحت کے موافق نہ آئی اور وہاں کے عمومی و ادبی ماحول سے بھی انہیں بہت مایوسی ہوئی۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ سرکاری

پرچے کے مزاج سے وہ خود کو ہم آہنگ بھی نہ کر پائے تھے۔ کراچی کے فوری تاثر کا پہلا اور سب سے اچھا بیان ۱۶ رمارچ ۱۹۵۰ کے مکتوب بنام آفتاب احمد میں ہے۔ 'ماہِ نو' میں معروف افسانہ و ناول نگار عزیز احمد عسکری کے افسرِ اعلیٰ تھے۔ لگتا ہے کہ عسکری ان کی افسری سے بھی کچھ خوش نہیں تھے۔ وجہ وہی ناموافقِ مزاج۔

"عزیز احمد صاحب کو بھی دیکھا۔ مختصر یہ کہ ان کے مقابلے میں تاثیر صاحب تو فرشتہ ہیں۔ یہ بات نہیں کہ مجھ سے افسری برتتے ہوں۔ میری تو جتنی خوشامد ممکن ہو سکتی، وہ کرتے ہیں۔ انھیں ڈر ہے کہ کہیں میں بھاگ نہ جاؤں۔ مگر ویسے عالم یہ ہے کہ دفتر کے چپراسی تک ان کا نام حقارت اور بیزاری سے لیتے ہیں۔ غالباً وہ چاہتے یہ تھے کہ میں P.E.N کو مدد پہنچا کر ان کی لیڈری مضبوط کروں۔ چنانچہ ایک دن فریڈرکو کیفے ٹیریا میں میں نے ان کی اچھی خاصی مزاج پرسی کی۔ اس کے بعد سے اب تک تو انہوں نے مجھ سے ممبر بننے کو کہا نہیں۔ جو لوگ آج کل ترقی پسندوں سے الگ ہو رہے ہیں ان کی وہ غالباً خاص طور سے سرپرستی فرمانا چاہتے ہیں۔۔ غرض ان کے دماغ کی بناوٹ سمجھ میں نہیں آتی۔۔۔ مجھے ان سے پریشانی ایک اور قسم کی ہے۔ (ان کا اصرار ہے کہ) 'جھلکیوں' کی قسم کی کوئی چیز شروع کر دیجئے۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ سرکاری رسالے میں 'جھلکیوں' کی طرح کیا لکھ سکتا ہوں۔ سوائے لوگوں کو بور کرنے کے۔ مثلاً چھوٹی سی بات یہ ہے کہ میرے نزدیک میر اردو کا سب بڑا شاعر ہے۔ لیکن سرکاری رسالے میں ایڈیٹوریل کے طور پر میں اپنی ذاتی رائے کیسے لکھ سکتا ہوں۔ اس طرح کی چیزیں زیادہ سے زیادہ تین مہینے لکھ لوں گا۔ لیکن مستقل طور پر اتنے موضوعات کہاں سے لاؤں گا کہ سرکار دولت مدار کو بھی پریشانی نہ ہو اور مجھے بھی اپنی ذاتی رایوں میں ترمیم نہ کرنی پڑے۔ اگر میری طبیعت خراب نہ ہو تب بھی یہی بات استعفیٰ دینے کے لئے کافی ہے" (بنام آفتاب احمد ۱۶ رمارچ ۱۹۵۰ء ص ۳۲۷)

مظفر علی سید نے لکھا ہے کہ لاہور چھوڑنے کے بعد کچھ دیر کے لئے عسکری کو اپنی فکری آزادی کو بھی خیر آباد کہنا پڑا۔ ماہِ نو کی ادارت سے بھی جلد ہی انہوں نے استعفیٰ دے دیا، کیونکہ ترقی پسندوں کے خلاف محکمہ انہیں ایک غنڈے کی طرح استعمال کرنا چاہتا تھا۔ یوں وہ اپنی مرضی سے کسی بھی ادیب اور کسی بھی ادارے کے بارے میں جو دل چاہے لکھ سکتے تھے۔ لیکن کسی دوسرے کا آلۂ کار بننا انہیں گوارا نہ تھا۔ چاہے یہ اپنی سرکار کا محکمہ ہی کیوں نہ ہو۔ (۳۳) ان اسباب کی بنا پر ماہِ نو سے بھی عسکری جلد ہی الگ ہو گئے۔ فروری سے جولائی یا اگست ۱۹۵۰ تک وہ تقریباً پانچ چھ ماہ ماہِ نو کے ایڈیٹر رہے۔ ان کی اگلی منزل اسلامیہ کالج، کراچی تھی۔ اس کا ذکر کرنے سے پہلے ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ماہِ نو کی ادارت کے یہ چند ماہ عسکری نے کیا لکھ کر گزارے۔ یہ تو ہم دیکھ چکے ہیں کہ ترقی پسندوں کے خلاف حکومتی دارو گیر کی وجہ سے عسکری نے ان کے خلاف مناظرانہ انداز میں لکھنا چھوڑ دیا تھا اس دوران ان کے موضوعات زیادہ تر ادبی روایت، تاریخی شعور، پاکستانی و اسلامی ادب، آزادیِ رائے، ادبی تجربات، افادی ادب، غالب و میر، معاشرہ اور ادیب وغیرہ جیسے مسائل رہے۔ ان میں صرف "آزادیِ رائے" (مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب) ہی ایسا مضمون ہے جس میں کیمونسٹوں کا ذکر کچھ جارحانہ انداز کا ہے، ورنہ نہیں۔ ویسے بھی اس زمانے میں عسکری ادب کے جمود کا گلہ کر کے اس سے مایوسی کا اظہار کرنے لگے تھے۔ اس عرصے میں ماہِ نو کے اداریوں (مشمولہ مقالاتِ عسکری، ج ۱،) میں مسلمان قوم، کلچر، تاریخ، ادیبوں کی ذمہ داریاں، شہنشاہِ ایران کی پاکستان آمد اور علامہ اقبال جیسے موضوعات ہی آئے ہیں۔ ماہِ نو کے اگست کے خاص شمارے کے لئے وہ پاکستانی ادب پر مختلف الخیال لوگوں سے مضامین لکھوانے کا ارادہ کر رہے تھے مگر اگست تک وہ ماہِ نو چھوڑ چکے تھے۔ (مکتوب بنام آفتاب احمد ۲۳ رفروری ۱۹۵۰ء) لہٰذا یہ طے ہے کہ عسکری نے کہیں بھی اور کبھی بھی ترقی پسندوں کے خلاف حکومتی آلۂ کار بن کر کچھ نہیں لکھا۔ البتہ عزیز احمد کے بارے میں انہوں نے اپنے خط میں جو ایک ناگوار رائے دی ہے یہ ان کا گویا ایک شخصی اور "حیاتیاتی و جبلی ردِ عمل" تھا۔ ورنہ عزیز احمد کے ادبی کام پر ان کی رائے پہلے بھی بہت مثبت تھی۔

ماہِ نو سے فراغت کے فوراً بعد عسکری نے لاہور واپسی کا ارادہ باندھ لیا۔ مگر بیچ میں اسلامیہ کالج، کراچی آن پڑا اور پھر عسکری باقی زندگی کے لئے پاؤں توڑ کر وہیں بیٹھ رہے۔ جیسا کہ ہم لکھ آئے ہیں عسکری دہلی میں اینگلو عربک کالج میں کچھ عرصے تک وقفے وقفے سے پڑھاتے رہے تھے اور یہ کہ وہ کالج (یا دہلی شہر) انھیں عزیز بھی بہت تھا۔ اور اس کے لئے وہ مہینوں پریشان رہے تھے۔ ماہِ نو سے انہوں نے جو نہی استعفیٰ دیا (یا شاید استعفیٰ کا ایک محرک یہ بھی رہا ہو) کراچی میں انہیں "اسی پرانے عربک کالج والے پرنسپل چشتی صاحب" نے، جو اب کراچی میں اسلامیہ کالج کے پرنسپل ہو گئے تھے، اصرار کر کے اسلامیہ کالج میں بلوا لیا۔ اس طرح عسکری جولائی ۱۹۵۰ء سے وہاں پڑھانے لگے تھے۔ اسلامیہ کالج ایک پرائیویٹ ادارہ تھا جو کراچی کے ایک علم دوست ایم اے قریشی نے قائم کیا تھا۔ (۳۴) اس کالج میں عسکری نے ایک آزاد ادیب کے طور پر حکومتی اثر سے بے نیاز زندگی گزار دی۔ کراچی میں ابھی ان کی پریشانیاں ختم نہیں ہوئی تھیں۔ صحت

کیساتھ رہائش کے مسائل بھی درپیش تھے "اس دوران میں ایک اور پریشانی یہ پیدا ہو گئی ہے کہ رہنے کی جگہ نہیں ملتی۔ سلیم (سلیم احمد) کے یہاں پڑا ہوا ہوں۔ یہ جگہ جمشید روڈ سے بے انتہا دور ہے۔ اس پر صبح سویرے جانا۔ برسات کی وجہ سے پانی بھرا ہوا ہے۔ مچھر مکھیاں۔ چنانچہ مہینے بھر سے یہ عالم ہے کہ دوپہر کو کالج سے اٹھ کر عموماً گھر نہیں آتا۔ سڑک گردانی کرتا ہوں یا کہیں ریسٹورنٹ میں جا بیٹھتا ہوں۔ بعض اوقات سونے کے لئے بھی کہیں اور چلا جاتا ہوں"۔ (مکتوب بنام آفتاب احمد، ۲۲ اگست ۱۹۵۰ء)

کراچی میں عسکری کا سب سے بڑا سہارا سلیم احمد تھے جو میرٹھ کے زمانے سے ان کے شاگرد تھے اور زندگی بھر ان کے مرید اور سب سے ذہین و خلاق مفسر رہے۔ ایسے مرید کہ جس نے مرشد سے اختلاف کا حق بھی ہمیشہ محفوظ رکھا۔ مرشد کا پہلا پڑاؤ اپنے اسی مرید کے یہاں تھا جو خود اس زمانے میں کسمپرسی کے عالم میں بہار کالونی میں رہتے تھے۔ مہاجرین کی کثرت کی وجہ سے ان دنوں کراچی کی زندگی میں سخت انتشار اور بحران تھا۔ بے آسرا مہاجرین کو مقامی لوگ "پناہ گیر" کے لقب سے یاد کرتے تھے۔ سلیم احمد نے اپنی نظم "مشرق" میں اس صورتحال سے جنم لینے والی اذیت کا نقشہ خوب کھینچا ہے۔ کراچی میں اپنی اولین رہائش میں جن تکلیفوں اور مشکلات کا بیان عسکری کے خط میں ہے اس کی تصدیق سلیم احمد کی مذکورہ بالا نظم سے بھی ہوتی ہے جس میں انہوں نے بہار کالونی والی اپنی پہلی قیام گاہ کا وحشت ناک منظر بیان کر کے لکھا ہے:

مگر یہ عجب ایک تاریخی گھر ہے
کہ اک دور میں کیسی کیسی بلاؤں کا مسکن رہا ہے
یہاں دیکھئے وہ بلائے عظیم عسکری
فرش پر لوٹتے ہیں (مشرق، ص ۷۵۔۷۶)

عسکری شروع میں سلیم احمد کے خاندان کے ہمراہ بہار کالونی والے اسی مکان میں رہے، مگر اکتوبر ۱۹۵۲ء میں جب وہ خود پیر الٰہی بخش کالونی میں نسبتاً ایک بہتر مکان میں آ گئے ("میں آجکل ایک نئے مکان میں آ گیا ہوں نیا پتہ اوپر لکھ دیا ہے"۔ یہ نیا پتہ ۳۸۹۔ پیر الٰہی بخش کالونی کراچی نمبر ۵ کا تھا۔ مکتوب بنام آفتاب احمد، ۱۶/۱۰ اکتوبر ۱۹۵۲ء۔ حسن عسکری صاحب نے بتایا کہ یہ مکان بھی کرائے کا تھا) تو سلیم احمد کے خاندان کو بھی اپنے ساتھ لے آئے۔ سلیم احمد "مشرق" میں اس کا تذکرہ یوں لکھتے ہیں:

حسن عسکری پیر کالونی آئے
مگر مجھ کو بھی اپنے ہمراہ لائے
یہاں سے اٹھایا قدم میں نے اگلا
کئی ماہ کے بعد گھر اور بدلا
خدا کی جو رحمت کا تھا مجھ پہ سایا
میں نکرانی مسجد کے سائے میں آیا (مشرق، ص ۷۷)

سلیم احمد اور عسکری کا تعلق ایک الگ مضمون کا متقاضی ہے۔ سلیم احمد نے تو وقتاً فوقتاً اپنی تحریروں میں اس طرف اشارے کئے ہیں، مگر اس کا سب سے خوبصورت بیان مذکورہ نظم ہی میں ہے جہاں انہوں نے میرٹھ میں عسکری سے اپنی پہلی ملاقات اور پھر زندگی بھر کے تعلق کو بیان کیا ہے۔

بڑے فیض پہنچے مجھے زندگی سے
یہیں میں ملا تھا حسن عسکری سے
یہ صاحب وہ ہیں جن کی اک ضرب کاری
قلم کے ہزاروں حریفوں پہ بھاری
غلامی میں ان کی، کٹی عمر ساری
وہ میرے صنم ہیں میں ان کا پجاری
وہ گر موقلم ہیں تو تصویروں میں
انہی کی لکھی ایک تحریروں میں

شروعِ جوانی کا وہ اک زمانہ
کہ جو بن گیا ہے پرانا فسانہ
دیا تھا سرِ راہ میں جل رہا تھا
کہ میرا شعور آنکھ ابھی مل رہا تھا
مجھے راہ سے عسکری نے اٹھایا
چراغِ محبت بہ دامنِ دل بنایا
میں پتھر تھا اور خاک میں رل رہا تھا
پہ نادیدہ میزان میں تل رہا تھا
مرے جوہری نے مجھے دیکھ بھالا
تراشا سنوارا، نکھارا اجالا (مشرق، ص ۷۱۔۷۰)

عسکری اور سلیم احمد کے اہلِ خانہ تقریباً ساڑھے چار برس اکٹھے رہے۔ شمیم احمد نے بھی اپنے ایک مضمون میں اس طرف اشارہ کیا ہے۔ ("ترکشِ مارا خدنگِ آخریں،" در زاویہ نظر ص ۲۷۱۔۲۷۰)

اسلامیہ کالج میں ابتداً عسکری صاحب کو ساڑھے تین سو روپے دیئے گئے تھے۔ خرابیِ صحت کی وجہ سے وہ واپس لاہور جا کر ایف سی کالج میں ملازمت تلاشنے کا بھی سوچنے لگے تھے۔ مگر اسلامیہ کالج کے طلباء کی ذہانت اور تعلیمی شوق نے کراچی میں ان کے پاؤں جکڑے تھے۔ علاوہ ازیں ان کے استاد کرار حسین بھی اس کالج میں پڑھاتے تھے۔ لہٰذا ان کے پاؤں وہاں جم تو گئے، مگر لاہور ان کے اندر سے نہیں نکلا اور پھر ان کا گھر بھی تو ابھی لاہور ہی میں تھا۔ اور والدہ بھی وہیں مقیم تھیں۔ ان کے ۱۴ اگست ۱۹۵۰ء کے خط سے بعد والے ایک خط (جس پر کوئی تاریخ نہیں) سے اندازہ ہوتا ہے اکتوبر ۱۹۵۰ میں عسکری جب لاہور کا چکر لگا کر واپس کراچی گئے تو بڑے زور شور سے پڑھانا شروع کیا۔ اور کالج میں جب چھٹیاں ہو جاتیں تب بھی برابر کلاسیں لیتے رہتے۔ اب انہوں خود کو ملک و قوم کے مسائل اور لکھنے لکھانے سے بھی منقطع کر لیا تھا۔ یہ خط عسکری کی شخصیت کے ایک خاص گوشے پر مفصل روشنی ڈالتا ہے اس لئے اس کے اقتباسات ذرا تفصیلی طور پر دیے جا رہے ہیں:

"لاہور سے لوٹنے کے بعد تو بعض دن میں نے مسلسل پانچ پانچ گھنٹے پڑھایا ہے۔ مگر زندگی میں بہت ہی کم ایسی خوشی مجھے ملی ہوگی جیسی آج کل میسر ہے کیونکہ اب میں قوم اور ملک سب کو بالکل بھول چکا ہوں۔ میں نے اپنے آپ کو دوبارہ یورپ کے اندر بند کر لیا ہے۔ لکھنا میں نے بالکل بند کر دیا ہے۔ لکھا بھی کس کے لئے جائے؟ سننے والوں سے میں بالکل مطمئن ہوں۔ میں نے کلاس میں باقاعدہ اعلان کر دیا ہے کہ جو لوگ اسلامی نظام قائم کرنا چاہتے ہیں، میں ان کی کوئی خدمت کرنے سے قاصر ہوں۔ کیونکہ میں یورپ کے علاوہ کسی چیز سے واقف نہیں۔ اخلاقیات اور مابعد الطبعیات کا ذکر میں نے اپنی کلاس میں ممنوع قرار دے دیا ہے"۔

ان کی کلاس کے لڑکوں میں سے تو چند ایک ہی سنجیدگی سے ادب کی طرف مائل تھے مگر لڑکیاں خاصی اچھی جا رہی تھیں۔ عجب نہیں کہ پڑھانے کا یہ ذوق شوق انہی کی بدولت ہو۔ پڑھائی کی طرف سے لڑکوں کی بے رغبتی کا ذکر کر کے لکھتے ہیں:

"رہ گئیں لڑکیاں تو ان میں ادب کا بڑا شوق ہے اور لڑکوں کے حصے کی ذہانت بھی انہیں میں سمٹ آئی ہے۔ اس سے اندازہ کر لیجئے کہ میرا پڑھانا انہیں پسند آتا ہے۔ یعنی میں پڑھانے میں نہ تو شاعری کر سکتا ہوں نہ خطابت۔ انتہائی خشک منطقی طریقے سے پڑھاتا ہوں، لیکن اس کے باوجود میرا خیال ہے کہ میں نے ادب کے بارے میں ان کا پورا رویہ بدل دیا ہے۔ پہلے یہ لڑکیاں ہارڈی وارڈی پڑھا کرتی تھیں، یا زیادہ سے زیادہ آلڈس ہکسلے۔ اب یہی لوگ ورجینیا وولف، جوئس، سارتر، کامیو وغیرہ پڑھ رہی ہیں اور ان پر مضمون بھی لکھ رہی ہیں۔ چنانچہ اب میں آپ کے اردو قارئین سے بالکل آزاد ہو چکا ہوں۔ اب میرا کچھ لکھنے کو جی ہی نہیں چاہتا، کیونکہ میرے طالبعلم آپ کے اردو ادیبوں سے زیادہ ذہین ہیں۔ تو میں بھینس کے آگے بین کیوں بجاؤں؟ بہر صورت فی الحال میں اپنے پڑھانے سے بہت خوش ہوں۔"

ڈاکٹر آفتاب احمد عسکری کی اس تدریسی دلچسپی اور انہماک کا ایک سبب یہ بتاتے ہیں کہ "ان کی کلاس میں لڑکیاں بھی تھیں"۔ لڑکیوں سے عسکری کا یہ پہلا استادانہ رابطہ نہ تھا۔ میرٹھ کالج میں بھی ان کی کلاس میں لڑکیاں تو تھیں۔ (مکتوب ۱۳ ستمبر، ۱۵/۱ اکتوبر ۱۹۳۶ء)

مگر جو بجلیاں اب ان کے دل و دماغ میں کوندنے لگی تھیں یہ پہلے نہ تھا۔ ایک تو اُس وقت عسکری (عمر ۲۷ سال) ابھی تدریس میں شاید ناتجربہ کار تھے۔ دوسرے وہاں کے طلبہ میں فرقہ وارانہ سیاست کی وجہ سے ادب تو کیا تعلیم ہی کی طرف توجہ نہ تھی اور جیسا کہ اُن خطوط سے ظاہر ہے کہ عسکری کو اس وقت ''پولیس کے فرائض سرانجام دینے'' اور ''لڑکیوں کی عصمت وعفت کی نگہبانی'' میں مصروف رہنا پڑتا تھا کہ ''کہیں کوئی لڑکا پیر سے کسی لڑکی کو تو نہیں چھیڑ رہا''۔ لہٰذا انہیں وہاں وہ ذہنی اطمینان ہی میسر نہیں تھا جو ایک مدرس (اور وہ بھی عسکری جیسے خشک منطقی طریقے سے پڑھانے والے استاد، جو نہ خطابت کر سکے نہ شاعری) کے لئے پہلی ضرورت ہے۔ ذہنی فراغت کیساتھ پڑھانے کا اب پہلا موقعہ آیا تھا۔ اور عسکری ویسے بھی اڑھائی تین برسوں کی سرگرم ادبی سیاست کی مجادلانہ اور محاربانہ فضاء سے نکل کر اب ذرا فرشتے و کتاب دگوشۂ چمنے میں آئے تھے، تو اعصاب نے بارے سکون پایا تھا۔ لیکن شاگرداؤں سے اس بے تکلفی کی ملاقات نے جلد ہی سرگوشیوں کا بازار گرم کر دیا:

''گو اس میں ایک پریشانی کا بھی پہلو ہے چونکہ لڑکیوں ہی کو ادب سے دلچسپی ہے اور وہی میرے پاس زیادہ آتی ہیں، اس لئے میرے ساتھیوں نے مجھے دیکھ کے مسکرانا شروع کر دیا۔ خیر، اور کسی کو تو کیا ہمت پڑتی، اپنے کرار صاحب ہی نے روز مجھے چھیڑنا شروع کر دیا کہ مہوشوں سے صحبت گرم ہے۔ آپ تو میری طبیعت کی وحشت سے واقف ہیں۔ دو دن تک مجھ پر یہی بھوت سوار رہا کہ استعفیٰ دے کر لاہور بھاگوں یا لڑکیوں کو نوٹس دے دوں کہ مجھ سے کوئی بات نہ کرے۔ پھر ذرا میرا جنون دھیما پڑا اور میں نے سوچا کہ میری نیت بد بھی سہی تو کیا برا ہے۔ اپنا بائرن کہہ مرا ہے کہ Who does not write to please women جب یہ بات روایتی ہے تو میں کیوں جھینپوں۔''

یہ صرف پیشۂ معلمی سے وابستہ لوگوں ہی کا تجربہ نہیں بلکہ صوفیہ کا بھی یہی کہنا ہے کہ ذہین اور طرار چیلہ یا مرید علم اور سلوک کے میدان میں اکیلا ہی نہیں منزلیں طے کرتا بلکہ وہ اپنے تجسس اور کرید سے پھوٹنے والے سوالات کے ذریعے اپنے استاد یا گرو کے لئے بھی آگے بڑھنے کے سامان پیدا کرتا رہتا ہے۔ کند ذہن شاگرد استاد کے علم کو پھپھوندی لگانے اور، متجسس دماغ والا اسے تازہ دم رکھنے کا سبب ہوا کرتا ہے۔ عسکری کو اسلامیہ کالج میں اپنے شاگردوں سے کچھ ایسا ہی تجربہ ملا جس سے انہیں پہلے واسطہ نہ پڑا تھا:

''آج کل مجھ پڑھنا بہت پڑ رہا ہے، سانس لینے کی مہلت نہیں ملتی۔ پچھلے پانچ سال میں نے انگریزی ادب سے قطع تعلق سا کر لیا تھا، اس لئے ذرا اور بھی محنت کرنی پڑتی ہے۔ پہلے دو کالجوں میں پڑھا چکا ہوں اور میرا پہلا تجربہ یہ تھا کہ پڑھاتے پڑھاتے آدمی بالکل کند ذہن ہو جاتا ہے، اور کوئی نیا خیال ہی دماغ میں پیدا نہیں ہوتا۔ یہی توقع اس دفعہ تھی، مگر یہاں مجھے طالبعلموں کی ذہنی سطح پر اتر کے بات نہیں کرنی پڑتی۔ بلکہ انہیں اپنی ذہنی سطح پر کھینچنے کی کوشش کرتا ہوں۔ اس لئے میں نے اس زمانے میں نے کچھ سیکھا ہی ہے۔ کئی نئے موضوعات میرے سامنے ہیں جن کے نئے نئے پہلو میری سمجھ میں آئے ہیں۔'' (مکتوب نمبر ۱۴، بنام آفتاب احمد، تاریخ: مابین ۴ راگست ۱۹۵۰ء۔ ۱۹ جنوری ۱۹۵۱ء، تخلیقی ادب، شمارہ ۴، ص ۵۱-۴۵۰)

اپنے طالبعلموں کے ساتھ عسکری کا ذہنی تعلق ان کے مضمون ''عبرت نامہ معلم'' میں بھی ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ مضمون چونکہ اپنی نوعیت اور موضوع کے اعتبار سے ان کی تمام تحریروں میں ایک منفرد انداز کا حامل ہے۔ اسلئے اس کے چند اقتباسات درج ذیل ہیں

''ہدایت ناموں اور عبرت ناموں کے بغیر انسانی زندگی چل بھی نہیں سکتی۔ لیکن میں زندگی کے ہر شعبے میں دونوں سے بچ نکلنے کے پہلو ڈھونڈتا رہتا ہوں۔... مشکل مسئلہ یہی ہے کہ زندگی کو جائے عبرت یا جائے حسرت نہیں، بلکہ جائے حیات کیسے بنایا جائے۔... میں اپنا عبرت نامہ کیسے مرتب کروں۔ میرا پیشہ تو زندہ رہنا ہے، معلمی نہیں۔ یہ کام بھی زندگی کے اور کاموں میں سے ایک ہے۔ جب میں کھانے، پینے، سونے، جاگنے سے عبرت نہیں لیتا تو پڑھانے سے کیوں عبرت لوں؟ میں تو آپ کو صرف یہ بتا سکتا ہوں کہ مجھے عبرت لینے کی فرصت ہی نہیں ملتی۔ ...میں پڑھاتا نہیں بلکہ اپنے جیسے چند انسانوں کیساتھ دو چار گھنٹے مل کر بیٹھتا ہوں۔ اس لئے میں آپ کا تعارف اپنے کام سے نہیں کراؤں گا بلکہ ان لوگوں سے جن کی بدولت میں عبرت نہیں بلکہ زندگی سیکھتا ہوں''۔

اپنے چند عزیز و ذہین شاگردوں کے نام لے کر ان کی طرف استاد کو پیش کئے جانے والے چیلنجوں، جن سے استاد لاجواب ہو کر کئی کئی دنوں تک ان کے جواب ڈھونڈتا رہتا ہے، کے ذکر کے بعد لکھتے ہیں:

''بعض دفعہ میں اپنی کلاس میں کہنے لگتا ہوں کہ بھئی ادب بڑی بے ڈھنگی چیز ہے۔ اس میں ایسی باتیں آ جاتی ہیں جن کا ذکر میں لڑکیوں کے سامنے نہیں کر سکتا۔ یہ سنتے ہی نسیم لیڈری پر اتر آتی ہے اور لڑکوں کو اکساتی ہے کہ چلو ہم احتجاجاً کلاس سے واک آؤٹ کر جائیں،

> ہم ادب پڑھنے آگئے ہیں، شرمانے تھوڑی آئے ہیں۔ یہ دیکھ کر ان کے بجائے خود مجھے اپنے اوپر شرم آنے لگی ہے کہ ادب پر میرا ایمان کتنا کمزور ہے۔ اگر میں ادب میں ڈوب گیا ہوتا تو مجھے یہ خیال ہی نہ آتا کہ کوئی بات کہاں کہی جاسکتی ہے، کہاں نہیں۔ چنانچہ ادب کے طالبعلموں سے مجھے عبرت کے بجائے ایمان حاصل ہوتا ہے۔۔ ابراہیم کے ڈر سے میرا امن ہر وقت چوکنا رہتا ہے۔۔ ایک دفعہ یونانی ڈرامے پر بحث کرتے ہوئے میں نے بتایا کہ ایرسٹو کے نزدیک ہیرو وہ ہے جو اپنے مرکز سے نہ ہٹے۔ ابراہیم صاحب نے یاد دلا دیا کہ جی ہاں! گدھا بھی ایسا ہی ہوتا ہے، جتنا جی چاہے پیٹو، اپنی جگہ سے نہیں ہلتا۔ ان کے اس اعتراض کا جواب بھی مجھے ایک دن بعد سوجھا۔ اور وہ یہ کہ اگر گدھے کو گھاس دکھائی جائے تو وہ فوراً لپک پڑتا ہے۔۔۔ (ایک دفعہ میں بتا رہا تھا) اسپنگلر نے کہا ہے کہ صنعتی دور سے پہلے کے لوگ پوری کائنات کو دیکھتے تھے، ان کا نقطہ نظر پرندے کا ہوتا تھا۔ آج کل کے لوگ چیزوں کو فوری اور عملی منافع کے اعتبار سے دیکھتے ہیں، ان کا نقطہ نظر مینڈک کا ہے۔ یہ سن کر ابراہیم صاحب چونک پڑے اور بولے صاحب چیل بھی پرندہ ہے، وہ تو اوپر اڑتے ہوئے بھی نیچے گوشت کا ٹکڑا ڈھونڈتی رہتی ہے۔۔۔ باقر صاحب جب اپنی کاپی سے نظر نہ اٹھائیں تو میں سمجھتا ہوں کہ آج میں کچھ اچھا بول رہا ہوں"۔ (''عبرت نامہ معلم''، مقالات عسکری، ج ۲، ص ۲۳۲۔۲۳۹ سے جستہ جستہ۔) (۳۵)

یہ مضمون کیا ہے، معلم اور متعلمین کے مابین اعتماد اور بے تکلفی و کشادہ ذہنی کی فضاء میں رچا ہوا طلباء کی ادبی تعلیم و تربیت کا ایک دلچسپ افسانہ ہے، جس کے مندرجات کی تصدیق عسکری کی لیڈر نما شاگرد سیدہ نسیم ہمدانی کے مضمون ''عسکری صاحب کی کلاس'' سے بھی ہوتی ہے۔ (۳۶) اس ایک مضمون کے علاوہ ہمیں عسکری کی اور کوئی ایسی تحریر نہیں ملتی جس میں انہوں نے اپنے تدریسی پیشے کے تجربات اتنے ذاتی انداز میں بیان کیے ہوں۔

الغرض اس زمانے میں انہیں ادب، ادیبوں، قوم اور مذہب کے مسائل کی نسبت اپنے شاگردوں میں زیادہ خوشی محسوس ہونے لگی تھی۔ کراچی سے لکھے جانے والے ان ابتدائی خطوط میں وہاں کی آب و ہوا کی ناموافقت اور ہمیشہ کی طرح خرابی صحت کا گلہ بھی مسلسل ملتا ہے۔ کچھ بے قراری اور اضطراب کی جھلک بھی موجود ہے۔ لکھنے لکھانے سے، ملک و قوم سے، کراچی سے، حتیٰ کے اپنے کالج سے بیزاری کا اظہار بھی ملتا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ پڑھانے سے تھک گیا ہوں۔ اب انگریزی سے لڑکوں کو دلچسپی نہیں رہی۔ بار بار واپس انفارمیشن ڈیپارٹمنٹ جانے کی خواہش کا اظہار کرتے ہیں، مگر محکمے کے ہاتھوں خنڈے کی طرح استعمال نہیں ہونا چاہتے۔ کالج سے بھاگ جانا چاہتے ہیں کہ چشتی صاحب جن کی وجہ سے عسکری اسلامیہ کالج میں آئے تھے، وہ وہاں کوئٹہ چلے گئے اور کرار صاحب بھی کہیں اور جانے کا سوچنے لگے تھے۔ (مکتوب ۴/۳/۵۲) مگر پھر کرار صاحب ہی کی وجہ سے وہاں رہنے پر بھی مجبور ہیں۔ (مکتوب ۲۲/۱۰/۵۲) واپس لاہور لوٹ آنے کا پروگرام تو خیر ہر تیسرے چوتھے خط میں بن رہا تھا۔ حتیٰ کے پاکستان سے بھاگ جانے کی خواہش بھی کرتے ہیں۔ مگر پڑھانے کی لگن کا یہ عالم ہے کہ چھٹیوں میں بھی کلاسیں لیتے رہے۔ ایم اے کی کئی کئی پرچے پڑھانے کی ذمہ داری بھی ان کے سر رہتی: ''آج کل مجھے بہت کام کرنا پڑتا ہے۔ ایک سے پانچ پرچے پڑھا رہا ہوں۔'' (۳۷) یوں تو عسکری تا دم مرگ اسی کالج میں رہے، مگر ابتداء سے آخر تک، لگتا ہے کہ ہر وقت کالج چھوڑنے کو تیار ہی بیٹھے ہیں۔ یکم مئی ۱۹۷۵ء یعنی وفات (جنوری ۱۹۷۸ء) سے تین سال قبل تک کا یہ عالم ہے کہ استعفیٰ دینے کا سوچ رہے ہیں۔ اور اس دوران کے بہت سے خطوں میں جا بجا اسی ارادے کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے عزیز ترین شاگرد سجاد باقر رضوی نے اس ضمن میں ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے، جس سے ان کے استاد کی اس افتادِ طبع کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ عسکری کے پڑھانے کا انداز چونکہ سیدھا سادہ اور غیر دلچسپ سا تھا، اس لیے چھوٹی کلاس کے بعض طلباء کی طرف سے جب پرنسپل کو اس کی شکایت پہنچی تو انہوں نے عسکری کو بلوا کر کہا۔۔۔ آگے باقر صاحب کی زبانی:

> ''عسکری صاحب، آپ پڑھاتے تو اچھا ہیں لیکن لڑکوں کو شکایت ہے کہ آپ کا اسٹائل ٹھیک نہیں، تھوڑا سا اسٹائل بدل لیجیے!''۔
>
> ''آپ میری جگہ کوئی اور آدمی رکھ لیجیے!''، عسکری صاحب نے کھرا سا جواب دیا اور گھر چلے گئے۔ پرنسپل صاحب بہت سٹ پٹائے۔ انہیں ایسے جواب کی مطلق توقع نہ تھی، کرار صاحب بیچ میں پڑے تو معاملہ رفع دفع ہوا''۔ (باقر، سجاد رضوی، ''عسکری صاحب''، مشمولہ محراب، ص ۳۲)

یہ تو نمونے کا ایک واقعہ ہے عسکری کی زندگی بھر کا معمول یہی تھا۔ نوکری سے لیکر افسانے اور تنقید تک ہر جگہ ان کا یہی رویہ تھا۔ نئے ادب سے لے کر ترقی پسندوں اور وہاں سے اپنی عمر بھر کی کمائی یعنی مغرب تک کو انہوں نے اپنی ہی شرائط پر پرکھا، سمجھا اور رد کیا تھا۔

اپنی زندگی کی طویل ترین نوکری انہوں نے اسی کالج میں کی تھی۔ اور یہ اس اعتبار سے واقعی ''نوکری'' تھی کہ افسری انہیں آتی ہی نہ

تھی۔ ۱۹۷۳ء میں جب ان کا کالج بھی سرکاری تحویل میں آ گیا تو عسکری کو سینیئر پروفیسر ہونے کی بنا پر پرنسپل بنا کر اندرون سندھ بھیجنے کی تجویز بھی تھی۔ (حاشیہ مکتوب بنام آفتاب ۱۸ جون ۱۹۷۳ء) انہیں کئی بار اپنے کالج کا پرنسپل بننے کی پیشکش بھی ہوئی مگر وہ ہمیشہ انکار کرتے رہے۔ اکتوبر ۱۹۶۲ میں ایک دفعہ پرنسپل کی بیماری کے سبب انہیں عارضی طور پر پرنسپل کا عہدہ سنبھالنا پڑ گیا تو اسے "فضول کی مصروفیت" گردانا۔ (مکتوب ۱۶/۱ اکتوبر ۱۹۶۲ء) اور باقر صاحب کی ایک روایت کے مطابق پرنسپل کے آفس میں پرنسپل کی کرسی پر نہیں بیٹھتے تھے۔ بلکہ ساتھ کے صوفے پر بیٹھ کر کاغذات نپٹاتے تھے۔ کسی صاحب کے پوچھنے پر کہ "آپ کرسی پر کیوں نہیں بیٹھتے؟" عسکری کا مختصر جواب تھا "یار پھسلتی ہے"۔ (ایضاً ص ۳۵)

یوں عسکری جو "پھسلن" جیسے افسانے لکھنے کے باوجود پھسلنے والی چیزوں سے بہت بچتے تھے، اسلامیہ کالج، کراچی ہی میں ایک بار پھسل گئے تھے کہ معاملہ ان کی ایک شاگرد کا تھا۔ ان کے مرشد مولانا اشرف علی تھانوی نے، جن سے آگے چل کر عسکری کی عقیدت مندی اور انہیں ایک "ادبی نقاد" کے طور پر دریافت کرنے کے عمل نے ان کے اکثر سابقہ دوستوں کا ناطقہ سربہ گریباں کر دیا تھا، واقعی درست لکھا ہے کہ جہاں پھسلن ہو وہاں ہاتھی بھی پھسل جاتا ہے۔ مگر عسکری کی اس پھسلن کا ذکر کرنے سے پہلے ہم ایک نظر کراچی کے اس ابتدائی زمانے میں عسکری کے ادبی، تہذیبی اور ملکی وسیاسی رجحانات کا ایک اجمالی جائزہ لیتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ وہ عسکری جو ادب کو زندگی کی اہم ترین سرگرمیوں میں گردانتا تھا، آخر ادب سے مایوس ہو کر اس کی موت کا سندیسہ کیوں کر دے بیٹھا۔ کیا اس میں ان کی تلون مزاجی کا کوئی دخل تھا، یا یہ ان کے حیاتیاتی اور جبلی وجدان کی کوئی سرگوشی کی تھی! جیسا کہ پہلے اشارہ ہو چکا، پاکستان عسکری کے لئے کوئی غیر شخصی قسم کا واقعہ نہیں تھا۔ بلکہ کلچر و تہذیب کے بارے میں ان کے اپنے ادبی تجربات، جو ان کے لئے محور فکر کا قائم مقام بن گئے تھے، جو ان کی چھٹی حس، جبلت یا قوت ارادی کی حیثیت اختیار کر گئے تھے، کی گواہی کی روشنی میں ناگزیر ہونے کی بنا پر ایک ذاتی مسئلہ تھا۔ اس کے لئے انہوں نے ہندو اہل دانش اور ترقی پسندوں کیساتھ طویل جنگ کی تھی۔ مگر قیام پاکستان کے تھوڑے ہی عرصے بعد انہیں اس سے وابستہ ذہن وروح کی آزادی و کشادگی اور سماجی ومعاشی انصاف کے خوابوں کی تعبیر الٹی ہوتی ہوئی نظر آئی تھی۔ وہ خاص ادبی فضا، جسے وہ نیا ادب کہتے تھے اور جس میں انہوں نے آنکھیں کھولی تھیں، وہ مدت ہوئی ختم ہو چکی تھی۔ ترقی پسندوں کی وہ سرگرمیاں جو ان کی طبع ہنگامہ پسند کے لئے باد مخالف کا کام کرتی تھیں وہ بھی حکومتی دارو گیر کے نتیجے میں سرد ہو چکی تھیں۔ اور نئے ملک، نئے ماحول اور ہجرت کے تجربات کو تخلیقی وادبی تجربے میں ڈھالنے اور پاکستانی ادب تخلیق کرنے کا دانہ ڈال کر ادبی ہلچل پیدا کرنے کی کوششیں بھی بارآور نہیں ہو رہی تھیں۔ اور پھر لاہور بھی ان سے چھٹ چکا تھا۔ یہ وہ حالات تھے جن کی وجہ سے ان کی تحریروں میں ایک تلخی اور یاس کا عنصر آتا گیا۔ اور وہ خارجی، سیاسی وقومی معاملات کے بجائے نسبتاً داخلی وعمومی (مگر غیر اہم ہرگز نہیں!) ادبی مسائل کی طرف راغب ہوتے گئے۔ اب وہ ادیبوں سے زیادہ اپنے شاگردوں میں اپنے آدرشوں کو تلاش کرنے لگے تھے۔ ادب اور ادیبوں سے ان کی مایوسی جب انتہا کو پہنچ گئی تو رفتہ انہوں نے ادب میں انحطاط اور جمود کی شکایت شروع کی۔ اور پھر ادب کی موت ہی کا اعلان کر دیا۔ مگر کیا انہوں نے اس دوران واقعی لکھنا بھی چھوڑ دیا تھا، جس کا اظہار وہ اپنے خطوں میں کرتے نظر آتے ہیں؟ ان کے مضامین کو تاریخی ترتیب سے دیکھیں تو اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ البتہ لکھنے کی رفتار میں کمی ضرور آئی تھی۔ ان کے چند بہترین مضامین (اپنی نوعیت کے اعتبار سے بھی اور رد عمل پیدا کرنے کے لحاظ سے بھی) اسی دور میں آئے تھے۔ جن میں سے چند تو ستارہ یا بادبان میں شامل ہیں، کچھ "جھلکیاں" حصہ دوم (تخلیقی عمل اور اسلوب) میں اور کچھ مجموعہ مقالات عسکری میں ہیں۔ فرق صرف یہ پڑا تھا کہ اب وقتی، ہنگامی اور سیاسی، سماجی مسائل پر سے ان کی توجہ کم ہو کر نسبتاً داخلی امور کی طرف ہو گئی تھی۔ یہ کہنا تو کسی صورت درست نہیں کہ اس زمانے میں عسکری ملک وقوم یا زبان وادب سے بالکل لاتعلق ہو گئے تھے کہ ان جیسے زندہ، متحرک اور حساس ادیب کے لئے یہ کسی طرح ممکن بھی نہیں تھا۔ لیکن، بقول محمد سہیل عمر، "کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ جو جوش، ولولہ اور ساز کے لگنے والا جذبہ شروع کے برسوں میں تھا وہ اس دور میں آ کر دھیما پڑتا نظر آتا ہے۔" (تخلیقی عمل اور اسلوب، مقدمہ۔ محمد سہیل عمر، ص ۹)

اس صورت حال کو درجہ بدرجہ سمجھنے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ شروع میں وہ تخلیقی امنگ اور لگن کی بات کر کے اسلام کے قدیم کلچری اور تہذیبی شعور کو نئے حالات میں اپنے تخلیقی تجربے میں ڈھالنے کی باتیں کیا کرتے تھے اور چند ادا کار کا تحریروں میں انہیں بہت سے اگر مگر اور پس وپیش کیساتھ پاکستانیت کے دھیمے دھیمے نقوش نظر آئے تھے۔ (۳۸) انفرادی مثالوں کی حد تک عسکری ابھی ادبی صورتحال پر تشویش کا اظہار کرنے کے باوجود (جیسے جمود کا ذکر جنوری ۴۹ء کی "جھلکیاں" میں بھی ہے) مایوس ہونے کی ضرورت نہیں سمجھتے۔ "نیا دور" کے آزادی نمبر، پر لکھتے ہوئے انہیں "پاکستانی ادب کی خواہش کے حقیقت بننے" کے آثار نظر آ رہے تھے۔ اور "مجموعی حیثیت سے

پاکستان میں جاندار ادب کے پیدا ہونے کے امکانات بڑھتے دیکھ کر انہیں مایوس نہ ہونے کی ضرورت" محسوس ہوئی تھی۔(۳۹) لیکن دبے لفظوں میں انہیں یہ شکایت بھی ہونے لگی تھی کہ ادیب ادب میں تجربات سے ڈرتے ہیں، جس کی وجہ ان کے نزدیک یہ تھی کہ ایک تو معاشرہ شاعر یا ادیب کی ضرورت محسوس نہیں کرتا اور دوسرے خود ادیب کے اندر بھی کسی تجرباتی امنگ کا احساس نہیں۔(''ادبی تجربہ''، جنوری ۵۰ء) اس نکتے کو انہوں نے حالی، اقبال اور ترقی پسندوں کے تخلیقی رویوں کے تقابل سے واضح کیا ہے۔ لکھتے ہیں کہ اول الذکر حضرات کے اندر تخلیق کرنے کی خواہش اور تخلیق کی بے ذہنی کے احساس کے ٹکراؤ نے "افادی ادب" کے تصور کو جنم دیا تھا۔ جبکہ ترقی پسندوں میں افادی ادب کا جذبہ تخلیقی امنگ پر حاوی ہو گیا تھا۔ اس مسئلے کو آگے وہ کامیو، اور دیگر فرانسیسی ادیبوں کے تجربات سے سمجھاتے ہیں کہ افادی ادب ہوتے ہوئے بھی کوئی فن پارہ کیونکر محض افادی ادب سے آگے کی شے بن سکتا ہے۔(۴۰) اگست ۵۰ء میں اتباع میر پر لکھتے ہوئے عسکری پھر معاصر پاکستانی ادب میں "زندگی کے گہرے تجربے اور ذہنی کاوش" کے فقدان کا ذکر کرکے ہندوستان کے لکھنے والوں میں" کم سے کم تھوڑا سا جذباتی تموج" پاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ" ہمارے ہاں تو اتنا بھی نہیں"۔ ہمارے شاعروں نے میر کا اتباع صرف سہل ممتنع اور سوچنے کے بجائے صرف محسوس کرنے کے حوالے سے کیا ہے۔ جبکہ میر کی حقیقی عظمت کا مدار جس عنصر (تفکر کو احساس میں بدلنے) پر ہے، اس سے ہمارے شاعر کنی کتراتے ہیں۔(''ہمارے شاعر اور اتباع میر''؛ ''اتباع میر''، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۵۹ و ۱۶۱) زندگی کے تقاضوں سے جی چرانا، انہیں ادبی تجربات میں ڈھالنے کی مشقت سے کترانا اور معاشرے کی بے اعتنائی۔ یہ ہیں وہ مسائل جن کا بار بار احساس دلاتے ہوئے عسکری ادب کے جمود کی باتیں کرنے لگے تھے۔

اس کا پہلا سراغ ہمیں ان کے مضمون "موجودہ ادبی جمود اور اس کے کچھ اسباب''، جنوری ۵۱ء، میں نظر آتا ہے۔ یہ مضمون عسکری کی فکر کے بعض مبینہ "تضادات" کو بھی سامنے لاتا ہے۔ جسے ان کے مخالفوں اور بہی خواہوں نے بھی خوب اچھالا ہے۔ اس مضمون میں پاکستان کے ابتدائی دنوں کی ادبی ہلچل کے پس منظر میں عسکری نے لکھا تھا کہ اب ادبی جماعتوں اور تنظیموں کی باہمی چپقلشوں میں بھی جان نہیں رہی۔ ترقی پسند اور ان کے مخالف دونوں ہی نڈھال ہو کر گر پڑے ہیں، اب انہیں ادب سے پہلی جیسی دلچسپی نہیں رہی۔ ادیب معاشرے میں خود کو اجنبی محسوس کرنے لگے ہیں۔ انہیں قوم کے مسائل سے اور معاشرے کو ادیبوں کی سرگرمیوں سے کوئی تعلق نہیں رہا۔ اس ذیل میں انہوں نے یہ بھی لکھ دیا کہ

> "مفرورہ مسلمانوں میں جو حسرت تعمیر تھی، پاکستان کی بنیادوں کو مضبوط کرنے کا جذبہ تھا اس سے ادیبوں کو کوئی تعلق نہیں رہا اور وہ اس کی عکاسی نہیں کر سکے۔ ۴۸ء میں نہر کا پانی بند ہو جانے کے بعد جسطرح لوگوں نے ایک نہر کھود کر تیار کی ہے، وہ ایک ایسا کارنامہ ہے کہ کوئی اور ملک ہوتا، یا ہمارے ملک کے ادیب ہی زندہ ہوتے تو اس کے بارے نہ معلوم کتنے ناول اور نظمیں شائع ہو جاتیں۔ مگر ہمارے یہاں اس کے متعلق تخلیقی ادب پیدا ہونا تو دور کی بات ہے اب تو شاید وہ واقعہ بھی لوگوں کی یاد سے اتر گیا"۔(''موجودہ ادبی جمود اور اس کے کچھ اسباب''، جنوری ۵۱ء، مشمولہ مقالات محمد حسن عسکری، ج ۱، ص ۷۷)

ظاہر ہے کہ یہ بات عسکری کے خود اپنے نظریہ ادب کے خلاف جاتی ہے کیونکہ انہیں ترقی پسندوں سے اختلاف ہی انہی باتوں کی وجہ سے تھا کہ وہ مزدوروں کارخانوں اور کھیتوں پر نظمیں افسانے لکھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادب و شعر کے فنی پہلوؤں پر زور دینے کے ابتدائی دور میں بھی عسکری ایک خاص حد تک "پرچاری ادب" کی اہمیت کے قائل رہے ہیں:

> "جب تک ہم پرچاری شاعری کو دنیا کی سب سے بڑی شاعری نہیں کہنے لگتے میں پروپیگنڈے سے بالکل نہیں گھبراتا"...ایسے نازک دور میں جب تہذیب و تمدن کی زندگی خطرے میں ہو کوئی شاعر تھوڑی دیر کے لئے اپنا کام چھوڑ کر صرف اپنے اصولوں کے پرچار کی خاطر دو چار نظمیں کہہ دے تو وہ اپنا فرض ادا کر رہا ہوتا ہے۔(''نئی شاعری ۲''، مئی ۱۹۴۳ء، جھلکیاں، ص ۹۷)

اب جبکہ درمیان اسباب جمود ادب انہوں نے خود ایسی بات لکھ دی تو یار لوگوں نے ان کا بہت پیچھا لیا۔ زاہد ڈار نے ایک مرتبہ راقم کو بتایا کہ" بعد کے کسی زمانے میں جب میں نے عسکری صاحب سے پوچھا کہ آپ نے تو ایک مضمون میں یہ بھی لکھا تھا کہ پاکستانی عوام نے جو فلاں نہر کھودی ہے ادیبوں کو اس پر افسانے اور نظمیں لکھنی چاہئیں۔ تو انہوں نے حیرت پوچھا کہ یہ میں نے کہاں لکھا ہے؟ میں نے کہا کہ مجھے ایک کباڑیے سے کوئی پرانا رسالہ ملا تھا، اس میں یہ مضمون تھا۔ بے اعتنائی سے بولے "تو پھر اسی کباڑیے نے یہ سب کچھ لکھا ہوگا"۔ (۴۱)

اس طرح سن ۵۱ء کے وسط سے عسکری کی تحریروں میں ادب کے جمود کا ذکر اکثر آنے لگا تھا۔(۴۲) اس دوران ایک اور واقعہ بھی ہوا جس نے اس مسئلے میں ایک اور جہت کا اضافہ کر دیا تھا۔ ۱۹۵۲ء کے شروع میں عسکری کے کالج میں ایک ادبی محفل کی تقریب میں سید

سلیمان ندوی نے اپنی تقریر میں یہ کہہ دیا کہ اب ہمیں عشق و عاشقی کی باتیں اور میر و غالب کو پڑھنا چھوڑ دینا چاہئے کہ یہ دورِ زوال کی نشانیاں ہیں۔ اب ہمیں سراپا عمل بن کر لڑنے کے لئے تیار رہنا چاہئے۔ اور اقبال کی شہادتیں بھی پیش کیں۔ اس پر ایک شریکِ محفل ڈاکٹر آفتاب احمد نے مولانا کی بات کے جواب میں شعر و فن کے بارے میں اقبال ہی سے استشہاد کرتے ہوئے یہ شعر بھی پڑھ دیا

اچھا ہے دل کے پاس رہے پاسبانِ عقل　　　لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

محفل میں مولانا ماہر القادری بھی موجود تھے۔ انہوں نے مولانا ندوی کی تائید میں تقریر کی اور کہا کہ اقبال نے شعر میں دل کو صرف کبھی کبھی چھوڑنے کی اجازت دی ہے، ہمیشہ نہیں۔ اگلے مہینے کی "جھلکیاں" میں عسکری نے اس کبھی کبھی والے نظریے پر سخت تنقید کرتے ہوئے اسے "چھاؤنی والوں کی اخلاقیات" قرار دیا کہ "ہفتے بھر تو محنت سے پریڈ کرتے رہے۔ چھٹے دن آنکھ بچا کر بازار کی سیر کر آئے"۔ اس مضمون میں عسکری نے تہذیبی زندگی میں عشق کی معنویت پر رومی، حافظ، سعدی اور میر و غالب سے استدلال کرتے ہوئے واضح کیا کہ ایک زمانے میں ہمارے صوفیوں اور شاعروں کے طفیل عشق کا یہ مقام تھا کہ میر کے والد نے میر کو یہ نصیحت کی تھی کہ "بیٹے! عشق کر"۔ آج جبکہ باپ اور بیٹے میں "دوستی کا رشتہ" وجود میں آچکا ہے، شاید آج کا ترقی یافتہ باپ بھی اپنے بیٹے کو یہ نصیحت کرنے کی جرات نہیں کر سکتا۔ مگر میر کا معاشرہ ایسا کر سکتا تھا۔ کیوں کہ سعدی تک یہ کہہ گئے ہیں کہ

ے روحِ پدرم شاد کہ فرمود باستاد　　　فرزندِ مرا عشق بیاموز و دگر ہیچ

عسکری آئندہ کئی ماہ تک اپنے کالم "جھلکیاں" میں عشق اور جنسی جذبے کی تہذیب پر بات کرتے رہے اور پھر ادب میں جمود کے جملہ اسباب میں مصلحین قوم کے ایسے چند نصائح کو بھی ایک سبب بتایا۔ (۴۳) عسکری کے ہاں ادب کے جمود کا ذکر کچھ اس تواتر سے شروع ہوا کہ ان کے دوستوں کو بھی اس سے بوریت ہونے لگی تھی۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کی کسی ایسی ہی بات کے جواب میں عسکری نے لکھا تھا کہ:

> "بھئی، آپ ادبی جمود کے ذکر سے اس لئے بور ہوتے ہیں کہ ادب آپ کا پیشہ نہیں جیسے میرا ہے۔ پھر آپ کو پاکستان سے وہ خوش فہمیاں نہیں تھیں جو مجھے تھیں۔ میں تو اس لئے دلچسپی رکھنے پر مجبور ہوں کہ اگر یہی حالت رہی تو کہیں مجھے بھوکوں نہ مرنا پڑ جائے۔ ویسے اب میں نے ذرا سخت جان بننا شروع کر دیا ہے۔ یار، بات یہ ہے کہ ہمیں تو یورپ ہی یورپ آتا ہے، اور کچھ نہیں آتا۔ جب لوگوں کا ذہنی پس منظر ہی بدل گیا ہو تو کیا لکھیں"۔ (۴۴)

اسی زمانے میں عسکری کے ایک مضمون بعنوان "نئے افسانے۔ ہمارا مستقبل" کے جواب میں ان کے استاد فراق گورکھپوری نے اسلامی ادب کی بحث چھیڑ دی تھی، درانحالیکہ کم از کم اس مضمون کی حد تک عسکری نے اسلامی یا پاکستانی ادب کا کوئی مسئلہ نہیں چھیڑا تھا۔ بلکہ اب تو وہ اس کا ذکر بھی ایک تنگی داماں سے کرنے لگے تھے۔ گو اس کی ضرورت اور جواز کے وہ اب بھی قائل تھے۔ اس میں تو عسکری نے یہ سادہ سا سوال اٹھایا تھا کہ نئے ادب کی تحریک کے تحت ہمارے افسانوں میں جنسی اقدار، سیاست اور دیگر حقائقِ زندگی کی طرف جو حقیقت آگیں رویہ پیدا ہوا تھا، وہ اب دوبارہ رومانیت کی طرف کیوں مراجعت کر رہا ہے۔ مگر فراق نے اس پر اسلامی ادب کا سوال کھڑا کر دیا اور پوچھا کہ "پروفیسر عسکری صاحب کیا اپنے افسانوں اور دیگر تحریروں کو اسلامی یا پاکستانی ادب سمجھتے ہیں؟" (۴۵) اس پر اسلامی ادب کی بحث نئے سرے سے چل پڑی اور ڈاکٹر آفتاب نے بھی اس کے جواب میں چند سوالات اٹھائے جس کا فراق کوئی جواب نہ دے سکے تھے۔ (اس مضمون کے لکھنے سے صرف ایک سال قبل فراق پاکستان آئے تھے اور عسکری کے کالج میں بھی گئے تھے۔ عسکری نے ایک خط میں لکھا تھا "آج کل ان کے سر پر کمیونزم بری طرح سوار ہے"۔ مکتوب بنام ڈاکٹر آفتاب احمد، ۱۰ مارچ ۱۹۵۲ء) عسکری کا ردِعمل اس بحث پر صرف اتنا تھا کہ فراق نے میرے مضمون پر "اسلامی ادب ہی کی بحث چھیڑ دی۔ اب بھلا انہیں کیا جواب دوں۔ پھر اصل بات یہ ہے کہ جب کسی کو پاکستانی ادب پیدا کرنے کی فکر ہی نہیں تو مجھے کیا پڑی ہے کہ میں خواہ مخواہ بحث مباحثے کرتا پھروں"۔ (مکتوب ۷ مارچ ۱۹۵۳ء) اور دسمبر ۵۲ء کی "جھلکیاں" میں جوش و فراق کی ہجو نگاری کا ذکر کرتے ہوئے فراق صاحب پر اپنا غصہ اتارا بھی تو صرف یہ کہ..." اور ایک ہجو فراق صاحب کی بھی لکھوں گا وہ اس بات پر کہ انہوں نے اپنے ایک مضمون میں مجھے پروفیسر (عسکری کو اس لفظ "پروفیسر" سے خاصی چڑ تھی) کیسے کہہ دیا؟ میں تو سیدھا سادہ ان کا شاگرد ہوں"۔

ادبی جمود کی منادی عسکری نے کراچی میں سنائی تھی مگر اس کا ردِعمل سب سے زیادہ لاہور میں ہوا تھا۔ "نئی نسل" کے سرگرم نمائندوں — ناصر کاظمی، انتظار حسین، مظفر علی سید اور نئے ابھرنے والے مصور شاکر علی وغیرہ — نے اس خبر کو "تخلیقی درد سے بھری جاڑے پالے کی راتوں اور تپتی دوپہروں کے خلاف پرانی نسل کی طرف سے چیلنج جانا:

"یہ عسکری صاحب کس ادبی جمود کی بات کر رہے ہیں، جو لکھ رہا ہو، تخلیقی امنگ لئے پھرتا ہو وہ کیسے مانے گا کہ ادبی جمود ہے۔ شاید وہ نسل جس کیساتھ عسکری صاحب جوان ہوئے تھے جمود کا شکار ہو چکی ہے"۔

"پرانی نسل کے خلاف ردعمل" کے نام سے ایک ادبی وصوفیانہ پرچہ بھی نکلا اور "تحریک خیال" کا مینی فسٹو بھی لکھا گیا۔ ان سب سے پہلے ناصر کاظمی کی طرف سے

سرِ محفل بھی صدا دی ہم نے — دل کی آواز سنادی ہم نے

پہلے اک دن روزن در توڑا تھا — اب کے بنیاد ہلادی ہم نے (۳۶)

والی غزل کیساتھ اعلانِ بغاوت ہوا تھا۔ مگر عسکری کی طرف سے اس کا ردعمل طنز و تعریض کے چلتے ہوئے جملوں کے سوا کچھ نہ تھا "آفتاب صاحب... میرا تو خیال تھا آپ بھی انتظار کی "نئی پود" میں شامل ہو گئے، جبکہ فریضہ انتظار کے بیان کے مطابق میری مخالفت ہے"۔ (مکتوب ۱۵ جنوری ۱۹۵۳ء) مگر اس وقت تک عسکری ادبی جمود و انحطاط کی خبریں سناتے سناتے "جھلکیاں" میں آخر ادب کی موت کا اعلان بھی کر چکے تھے۔

"ہمارے ہاں لوگ تنقید نہیں لکھتے مبارکباد دیتے ہیں، حالانکہ شاید وقت تعزیت کا آپہنچا ہے۔ ہمارے لکھنے والوں نے دوسروں کو بہت چونکایا لیکن ایسی بات نہیں سننا چاہتے جس سے خود چونکنا پڑے۔ سرمایہ داری کی موت کا اعلان ہو چکا، خدا کی موت کا اعلان ہو چکا۔ پتہ نہیں اردو ادب کی موت کے اعلان سے لوگ کیوں ہچکچا رہے ہیں، کیونکہ اب تو معاملہ جمود اور انحطاط سے بھی آگے پہنچ چکا۔ جائزہ نگاروں کے فلسفے پر عمل کرتے ہوئے اگر "بحیثیت مجموعی" اردو ادب کی موت کا اعلان ہو جائے تو بہتر ہے۔" ("اردو ادب کی موت" ستمبر ۱۹۵۳ مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۵۲۔۱۵۳)

اردو ادب کی موت کا یہ اعلان سننے کے بعد آگے بڑھنے سے پہلے مئی ۱۹۴۸ء کی "جھلکیاں" سے عسکری کے وہ جملے ایک دفعہ پھر پڑھ لیں "غرضکہ پاکستان اردو ادب کو ایک نئی زندگی بخشے گا اور اس میں زندہ قوموں کا لب ولہجہ پیدا ہو سکے گا۔ الخ۔ انہیں پاکستان سے کیا کیا توقعات تھیں ذہنی آزادی، روح کی کشادگی، حریت فکر و ارادہ، سماجی معاشی انصاف، جمہوری فتح، مردانِ حر کا اسلامی اور پاکستانی ادب وغیرہ وغیرہ! مگر وائے قسمت کہ یہاں ادب کی موت کا اعلان بھی انہی کے قلم سے مقدر ہوا۔

یہ سب اظہار واقعہ تھا، یا عسکری کی فوق الحساسیت؟، جلد بازانہ نتائج پرستی فتویٰ بازی اور سنسنی خیزی تھی یا پھر عسکری کے شکست خواب آرزو کی زہرناکی؟ یہ بحث تو تفصیلاً ہم اگلے ابواب میں کریں گے، مگر سرِ دست اتنا کہنا کافی ہے کہ عسکری اگرچہ فکر و منطق کے آدمی نہیں تھے، مگر وہ محض اپنے محسوسات اور ادبی تجربات (یعنی اپنی چھٹی حس!) سے جو کچھ محسوس کر لیتے تھے وہ بعض اوقات بڑوں بڑوں کی فکر پر بھاری ہوتا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کہتے ہیں کہ عسکری کا دماغ مختلف اور متضاد چیزوں کو آپس میں جوڑ کر ان سے حیرت انگیز نتائج اخذ کر لینے میں کمال رکھتا تھا۔ ان کا ذہن حالات و واقعات میں سے غیر ضروری چیزوں کو کاٹ کر فوراً نفسِ مضمون تک پہنچنے کی زبردست صلاحیت رکھتا تھا۔ (۳۷) ہو سکتا ہے کہ یہ بات عقیدت مندانہ محسوس ہو۔ مگر ادب کی موت کے جو ارتعاشات اور سنسناہٹیں وہ گرد و پیش کی ادبی فضا اور اس کی جونجی اپنی روح میں محسوس کر رہے تھے، اس کا بہت بھرپور تجزیہ ان کے دو مضامین "اردو تنقید ___ حجاب اکبر" (جنوری ۱۹۵۴ء) اور "ادب کی زندگی اور موت" (مارچ ۱۹۵۵ء) میں نظر آتا ہے جہاں وہ اس انحطاط اور موت کی معنویت اور حقیقت کا تجزیہ بڑے کرب اور دکھ کے عالم میں کرتے ہیں۔ ان کے موخر الذکر مضمون کے یہ جستہ جستہ اقتباسات اس پوری صورتحال کو اس چشم کشا انداز میں پیش کرتے ہیں کہ مستقبل بینی کا مضمون پیدا ہو گیا ہے۔ عسکری لکھتے ہیں اب تو کتابوں کے اشتہاروں تک میں آ گیا ہے کہ

میں نے اردو ادب کی موت کا اعلان کر دیا ہے۔ بعض دوستوں نے پوچھا ہے کہ اگر اردو ادب مر گیا ہے تو آپ کدھر سے زندہ ہیں۔ پھر ایک جواب آیا کہ اردو ادب نہیں مرا ادیبوں کی ایک نسل مر رہی ہے.... میں بھی بس اتنا معلوم کرنا چاہتا تھا کہ آجکل جو چیزیں ادب کے نام سے لکھی جا رہی ہیں وہ کیسی ہیں۔ ادب (افلاطونی معنوں میں) ایک معنی سہی۔ سوال تو یہ تھا کہ اس کا موجودہ اوتار زندہ ہے یا مر گیا؟ ادب ایک تلاش اور تفتیش کا نام ہے۔ اگر ایک جماعت کی حیثیت سے پڑھنے اور لکھنے والوں میں یہ تحریک باقی نہ رہے تو ادب چاہے زندہ رہے ادب مر جاتا ہے... اگر مجھ سے پوچھا جائے کہ تم زندوں میں ہو یا مردوں میں تو میں بڑے فخر کیساتھ اپنا شمار مردوں میں کروں گا۔ اگر میرا ادب، اور جن دو جماعتوں سے میرا تعلق ہے، یعنی لکھنے اور پڑھنے والے، اگر یہ پوری طرح زندہ ہوتے تو میں اور بھی اچھا لکھ سکتا تھا۔ آدمی صرف لکھتا ہی نہیں، اس سے لکھوایا بھی جاتا ہے اور لکھوانے والے ہوتے ہیں دوسرے ادیب اور ان ادیبوں

کے پڑھنے والے...ادیب کی انفرادی جدوجہد کے بغیر بھی ادب نہیں پیدا ہوتا لیکن اس جدوجہد کا بھی کسی چیز سے رشتہ ہوتا ہے، خواہ رشتہ تضاد کا ہی ہو... ہمارے دو چار یا پانچ دس ادیب کبھی کبھی کوئی اچھا افسانہ یا نظم یا مضمون تو لکھ لیتے ہیں مگر یہ افسانہ یا مضمون ایک اسلوب حیات کبھی نہیں بن پاتا جس طرح میرا جی کی نظمیں یا منٹو کے افسانے بن جاتے تھے۔ اسی چیز کو میں نے ادب کی موت کہا تھا...

اب سے آٹھ دس سال پہلے لوگ وہ کتاب خریدتے تھے جو بذات خود اچھی ہو، چاہے طباعت، جلد، اور گرد پوش کتنا ہی ناقص ہو۔ اب کتاب ظاہری شکل و صورت کی وجہ سے زیادہ بکتی ہے...اب لکھنے والا اپنی کتاب نہیں بلکہ پبلشر یا گرد پوش بنانے والا مصور بیچتا ہے....

زندہ رہنے کے لئے موت کو بھی قبول کرنا پڑتا ہے۔ کسی کو زکام ہو جائے تو اس کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ وہ مر گیا۔ لیکن زکام کا علاج کرانے کے معنی یہی ہوتے ہیں کہ آدمی نے موت کا وار محسوس کیا۔ برا لکھنا کوئی جرم نہیں...شاید برا لکھنے ہی کی وجہ سے آدمی بڑا ادیب بنتا ہے۔ لکھنے والے کا سب سے بڑا جرم یہ ہے کہ وہ اپنی تخلیقی صلاحیت کی موت سے بے خبر ہو جائے۔ تخلیقی کام کرنے والوں کو اتنا تو سمجھنا ہی چاہئے کہ موت اور حیات کی کشمکش سے ہی کوئی چیز پیدا ہوتی ہے...

میں نے جب اردو ادب کی موت کا سوال چھیڑا تو میں نہ تو کسی کا ماتم کر رہا تھا نہ یاس پرستی، نہ مجھے بیچارے ادیبوں کی حوصلہ شکنی موجود تھی۔ میں نے تو صرف اتنی بات کہی تھی کہ موت کے اثرات کو سمجھ کر ہم زندگی کے عمل کو تقویت پہنچا سکتے ہیں۔ میں ادب کی موت کا ذکر کر رہا ہوں اس لئے کہ یہ بھی ایک تخلیقی عمل ہے۔ زندگی تو کہیں زیادہ مشکل چیز ہے۔ پہلے موت کا بار اٹھانے کی مشق کیجئے۔ زندگی کے مطالبے تو بہت سخت ہوں گے"۔ (ملخصاً از "ادب کی زندگی اور موت"، مارچ ۱۹۵۵ء، مشمولہ مقالات، ج ۱، ص ۷۶)

عسکری کوئی مرتاض صوفی نہیں تھے (یا کم از کم اس تحریر کے زمانے تک تو بالکل نہیں!) مگر صوفیوں کے مقولے "موتوا قبل انت موتو" کا ایسا شعور اور کس ادیب میں تھا؟ معاشرے اور ادیب میں بیدا تعلق اور فصل جس میں لکھنے والا صرف اپنے لئے لکھے اور پڑھنے والا صرف گرد پوش کی خوبصورتی پر کتاب خریدے، عسکری نے اس وقت محسوس کر لیا تھا جب یہ ساری منزلیں (از قسم فرمائشی ادب نگاری، نمائشی تقاریب رونمائی، اور ان تقریبوں میں ہونے والی تعریفی و تعارفی تقریریں) بہت بعد آنے والی تھیں۔ ہو سکتا ہے کہ اُس وقت ادب نہ مرا ہو، مگر بقول آصف فرخی

"عسکری صاحب نے وہ لمحہ پہچان لیا تھا جب معاشرہ ادب کو Dispenable سمجھ لیتا ہے اور اس لئے کو ادب کی موت قرار دے دیا۔ یوں اس سوال کا ایک نیا دائرہ بنتا ہے۔ ایسا دائرہ جو ہمارے لئے اس مسئلے کا اہم ترین رخ ہے۔ اور جس کی وجہ سے یہ بحث ہمارے لئے اتنی معنی خیز کہ پروفیسر کیرنن کے وہم و گمان میں بھی نہ ہو گا۔ ہمارے ادب کی موت کیا ہماری موت سے الگ کوئی چیز ہو سکتی ہے؟"۔ (۴۸)

عسکری یہ باتیں ۱۹۵۰ء کے عشرے میں لکھ رہے تھے جبکہ پرنسٹن یونیورسٹی کے پروفیسر ایلون کیرنن، جنکی اٹھائی ہوئی ادب کی موت کی ایک بحث پر آصف فرخی نے درج بالا بات لکھی، کی کتاب Death of Literature ۹۰ء کی دہائی میں آئی تھی۔ ادیب اور معاشرے یا پڑھنے والے کے درمیان تعلق کی اہمیت اور اس کے انقطاع کا مسئلہ عسکری کی اس دور کی تحریروں کا ایک مرکزی موضوع رہا ہے۔ (۴۹) اس کے علاوہ مغربی ادب اور اردو زبان، اسالیب بیان و نثر کے مسائل کا انگریزی اسالیب سے موازنہ و مقابلہ بھی جاری تھا۔ اس دور میں معاصر ادب کے ان مباحث کے علاوہ ان کے قلم سے حالی اور جرات پر "بھلا مانس غزل گو" (۱۹۵۲ء) اور "مزیدار شاعر" (۱۹۵۳ء) کے عنوان سے دو بہت اہم مضمون سامنے آئے۔ حالی کے شعری نظریات سے عسکری کو کوئی ہمدردی نہیں تھی بلکہ جدید اردو ادب بیروی مغربی کی جس راہ پر چلا عسکری اس کی ذمہ داری حالی کے سر پر بھی ڈالتے ہیں۔ لیکن حالی کی شاعری کے وہ بہر حال قدردان ضرور تھے۔ حالی پر محولہ بالا مضمون کے بارے میں عسکری کے خطوط بنام آفتاب، ۱۹ر جنوری ۵۱ء، ۲۲ر اکتوبر ۵۲ء اور ۳۰ر دسمبر ۵۲ء میں اشارات آئے ہیں۔ جیسا کہ معلوم ہے اس مضمون میں انہوں نے حالی کی شاعری اور شخصیت کے (نفسیاتی ؟) تجزیے کے ذریعے اس کا مسئلہ "عشق اور دنیاداری" قرار دیا ہے۔ وہ اس زمانے میں "نفسیات" سے بھی کچھ اکھڑے ہوئے تھے۔ فرائیڈ سے قدرے اور یونگ اور ایلیٹ سے بقول انتظار حسین مکمل طور پر فرنٹ تھے۔ ("بات یہ ہے کہ فرائیڈ کے شاگردوں کی کتاب پڑھتا ہوں تو بڑے سے بڑا آدمی الو معلوم ہونے لگتا ہے۔ یونگ کی طرف والوں کی کتاب پڑھتا ہوں تو ہر الو بڑا آدمی معلوم ہونے لگتا ہے...اگر میں بھنگ پی لوں تو ایسی نفسیات میں بھی لکھ سکتا ہوں"۔) اور صرف "ایزرا پاؤنڈ ان کے سر پر سوار" تھا، جس کا یہ قول انہوں نے "حفظ کر لیا تھا کہ یہ نفسیات وفسیات سب خمار گندم ہے، اصل چیز معاشیات

ہے"۔(حالانکہ اس دور میں انہوں نے ادب اور نفسیات پر بھی بہت لکھا۔ دیکھئے ستارہ یا بادبان میں ان کے مضامین) وہ "تصوف زدہ عشق اور ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہنے والے لنگڑے پن سے بھی سخت چڑے" ہوئے تھے۔ لہٰذا انہوں نے ایک خط میں لکھا کہ "اس عرصے میں یا تو تصوف کے خلاف مضمون لکھ لوں گا یا حالی کی غزل کے متعلق"۔ (مکتوب بنام ڈاکٹر آفتاب احمد، ۲۲ اکتوبر ۵۲ء) غالباً اسی کے بعد انہوں نے حالی پر مضمون لکھا ہوگا۔ اور اس کے بعد پھر انہوں نے جرات والا مضمون لکھا۔ ("ہر مہینے ایک اردو شاعر پر مضمون لکھوں گا۔ دسمبر میں جرات ہو جائیگا، جنوری میں کسی اور کا کان پکڑوں گا" مکتوب ۳۰ دسمبر ۵۲ء) جو "تصوف زدہ عشق اور لنگڑے پن" سے واقعی خالی ہے۔ غالباً اس سے تصوف کے خلاف لکھنے کے جذبے کا تنقیہ ہو گیا ہوگا۔ لیکن آگے کے ایک خط میں ایک ایسا انکشاف ہوتا ہے جو عسکری کی "حالی فہمی" پر ایک بہت بڑا سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"یار، افسوس ہے کہ میں نے حالی پر مضمون لکھنے سے پہلے steckle کی Compulsion and Doubt نہیں پڑھی تھی۔ آج ختم کی ہے۔ اب کئی باتیں اور نکلتی ہیں۔ مثلاً ان کے شک اور Great Mission کا تعلق، ان کی "جدت پسندی" اور قوم کی اصلاح، سب کی جڑ وہی شک ہے۔ مگر حالی پر نیا مضمون لکھنے کے لئے ان کی ساری نثر پڑھنی پڑے گی۔ اور یہ کام مشکل ہے۔ <u>ایک بیراگی چاہتا ہے کہ 'مقدمہ شعر و شاعری' نے جو اہمیت حاصل کر لی ہے، اس کا بھانڈا پھوڑ دوں۔ مگر میں نے تو یہ کتاب بھی نہیں پڑھی ہے</u>" (مکتوب ۲۸ جنوری ۱۹۵۳ء، ص ۲۶۷:) (۵۰)

سوال ہے کہ کیا واقعی عسکری نے حالی اور اس کے نظریات کے بارے جو کچھ لکھا ہے وہ مقدمہ شعر و شاعری پڑھے بغیر ہی لکھا ہے۔ "بڑے نقادوں" سے یہ کچھ بعید تو نہیں کہ آجکل بہت کچھ ایسا لکھا جاتا ہے جس کے لئے پڑھنے کی کچھ ایسی ضرورت بھی نہیں ہوتی۔ لیکن عسکری کے اس "اعتراف" کو ہمیں ذرا توجہ سے دیکھنا پڑے گا۔ آگے بڑھنے سے پہلے یہ بات سمجھ لینی چاہئے کہ بعض کتابیں ایسی ہوتی ہیں جو لکھے جانے کے فوراً بعد ایک کتاب کے بجائے ایک رویہ، رجحان یا اگر مبالغے کے ساتھ کہا جائے تو ایک تحریک کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ اردو میں آب حیات اور مقدمہ شعر و شاعری دو ایسی ہی کتابیں ہیں کہ جن کے بارے میں تاریخی، واقعاتی اور تنقیدی طور پر بہت کچھ غلط ثابت ہو چکنے کے باوجود ادبی نظریہ سازی کی فضاء میں ان کا نفوذ بڑھتا ہی رہا ہے۔ اردو تنقید کے مسائل سے ذرا سی دلچسپی رکھنے والا بھی ان کے بہت سے مسائل سے ان کتابوں کو پڑھے بغیر بھی آگاہ ہوتا ہے۔ اردو تنقیدی آب و ہوا میں مقدمہ شعر و شاعری کی نمی کا تناسب ہمیشہ سے ہی بہت بڑھا ہوا ہے۔ مان لیجئے کہ عسکری کے اقبالی جرم کے مطابق انہوں نے یہ کتاب نہیں پڑھی تھی۔ لیکن عسکری جیسے ذکی الحس نقاد کے بارے میں یہ گمان کرنا کہ وہ مقدمہ شعر و شاعری کے مسائل سے آگاہ نہیں تھا، سادہ لوحی کے سوا اور کیا ہوگا۔ اور اگر یہ مان لیا جائے کہ وہ ان سے ناواقفِ محض تھے تو اس لاعلمی کے باوجود انہوں نے سرسید و حالی سے پھوٹنے والی جدیدیت کی لہر کو جس طرح پہچانا اسے ان کی غیب دانی ہی پر محمول کرنا پڑے گا۔ اس بات کو ایک اور حوالے سے دیکھنا بھی مفید ثابت ہوگا۔ مذکورہ بالا اعتراف جس زمانے کا ہے (یعنی ۲۸ جنوری ۱۹۵۳ء) اس وقت تک عسکری نے حالی کے بارے میں ان کی شاعری کے حوالے کے سوا اور کچھ نہیں لکھا تھا۔ اب تک حالی پر ان کے دو مضمون آئے تھے "مناجات بیوہ" (اندازاً ۱۹۵۰ء) اور "بھلا مانس غزل گو" (۱۹۵۲ء)، جو اس کی شاعری سے بحث کرتے ہیں۔ حالی پر ان کے تنقیدی اشارے "استعارے کا خوف" اور "پیروی مغربی کا انجام" (۱۹۵۳ء) نامی مضامین میں آتے ہیں اور اسی کے آگے پیچھے انہوں نے مقدمہ شعر و شاعری، وحید قریشی ایڈیشن، پر ایک تبصرہ، مئی ۱۹۵۴ میں لکھا تھا۔ پھر یہ بات بھی دیکھنے کی ہے کہ اپنے مذکورہ اعتراف میں عسکری لکھتے ہیں کہ میں نے حالی پر لکھتے ہوئے Steckle کی کتاب نہیں پڑھی تھی۔ جبکہ ستارہ یا بادبان (۱۹۶۳) میں "بھلا مانس غزل گو" کی جو موجودہ صورت ہے، اس میں Steckle کا حوالہ موجود ہے۔ لہٰذا ہو سکتا ہے کہ کتاب میں شامل کرتے ہوئے اس مضمون پر نظرِ ثانی کی گئی ہو۔ (واللہ اعلم) اور اس وقت تک مقدمہ شعر و شاعری بھی پڑھ لیا ہو۔ اس قیاس کی تقویت کے لئے تخلیقی عمل اور اسلوب میں مقدمہ شعر و شاعری وحید قریشی ایڈیشن پر ان کا تبصرہ (مئی ۱۹۵۴) بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس پس منظر میں مقدمے کی طرف سے عسکری کی "بے بہرگی" زیادہ سے زیادہ جنوری ۱۹۵۳ء تک ثابت ہوتی ہے، بعد میں نہیں۔ جرات والے مضمون کے بارے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ عسکری اپنے خطوط (۱۵ جنوری ۵۳ء) میں بار بار اس پر عدم اطمینان کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں کہ اپنی بیماری کے سبب وہ اس پر توجہ نہیں دے سکے تھے۔ لیکن شمیم احمد کی ایک روایت کے مطابق فراق گورکھپوری کا اس مضمون کے بارے میں یہ کہنا تھا کہ "عسکری اگر ایک ایسا مضمون مجھ پر بھی لکھ دیں تو مجھے مرنے میں بھی آسانی رہے گی۔" (۵۱)

'انحطاط، جمود اور زوال' کے اس عرصے میں عسکری کو البتہ ایک رجحان ایسا نظر آیا جو اصل میں خود ان کے مزاج کے ایک خاص

پہلو کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ وہ بے نام نہاد "سنجیدگی"، "متانت" اور "ثقاہت" سے ان کی طبیعت کا نفور اور طنز نگاری، ہجو گوئی، زبان کے چٹخارے، پھکڑ پن اور ادبی نوک جھونک سے ان کی رغبت اور اردو و دیگر زبانوں کے ادب میں ان کی اہمیت۔ اس کی سب سے معتبر گواہی تو خود ان کا اسلوب نثر ہی ہے جو روزِ اول سے آخر تک بے تکلفی، سنجیدگی، ادبیت، علمیت، گہرائی، وضاحت، طنز و تعریض، لطافت، پھکڑ پن اور عام روزمرہ کی بول چال کی عجیب بجلیاں چمکاتا رہا ہے۔ ذاتی زندگی میں عسکری بھلے کو کم آمیز اور خاموش طبع رہے ہوں گے، مگر ان کی نثر ہر طرح کی کم آمیزی، خاموش طبعی اور "اعلیٰ سنجیدگی" کی تلافی کر دیتی ہے۔ عسکری سے زیادہ ادبی لڑائیاں کس نے لڑی ہوں گی؟ اصولی بھی اور ذاتی بھی۔ باوقار انداز سے بھی اور چھیڑ چھاڑ کے طریقے سے بھی۔ ان کے اندر یہ بات کہیں "باہر" سے نہیں آئی تھی، ابتدا ہی سے ان کے اندر ایک "فسادی" چھپ بیٹھا تھا۔ ۲۱ رجون ۴۵ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں "جی چاہتا ہے کہ ایک مضمون اقبال پر لکھوں، مگر ڈرتا ہوں کہ خواہ مخواہ فساد برپا ہو جائیگا۔ اب تو یہ حالت ہو چکی ہے کہ اقبال کو "شاعر" کہہ دیجیے تو لوگ چراغ پا ہو جاتے ہیں، چہ جائیکہ اسے سمجھنے کی کوشش کرنا۔ یوں فساد میں تو مجھے بھی بہت مزہ آتا ہے، لیکن ڈر یہ ہے کہ میں اسے زیادہ دیر تک چلا نہ سکوں گا اور تھک جاؤں گا"۔ (بنام آفتاب، تخلیقی ادب ۲، ص ۳۹۲)

"اقبال کو ایک شاعر" کہلوا کر "فساد کرانے" کی خواہش تو آخر انھوں نے سلیم احمد کے ذریعے پوری کروا لی، مگر "ادبی فسادات" کا کوئی موقع وہ خود بھی کم ہی ضائع ہونے دیتے تھے۔ موقع نہ بھی ہو تو خود موقع نکالنے میں انھیں کون سی دیر لگتی تھی۔ ترقی پسندوں سے لڑائیاں، تاثیر سے معرکہ، اسلامی اور پاکستانی ادب کا شگوفہ، ادب کے جمود اور موت کی درفنطنی، "استرداد مغرب"، ابن عربی اور پھر مولانا اشرف علی تھانوی!! ان میں سے کون سا مسئلہ ایسا تھا جس پر اردو ادب کے مشرق و مغرب اور شمال تا جنوب غلغلہ بلند نہیں ہوا۔ لگتا ہے کہ عسکری کو دوسروں کا چپ رہنا پسند ہی نہیں تھا۔ خاموشی انھیں صرف اپنی ہی اچھی لگتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۹۵۳-۵۴ء میں جب وہ ہر طرف جمود جمود کا واویلا کر رہے تھے انھیں کچھ ادیبوں کی باہمی نوک جھونک کی خبروں اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی نثری و شعری ہجویات کے نئے رجحان کا نہ صرف خیر مقدم کیا، بلکہ میر و سودا اور عالمی ادب سے اس رویے کی تائید میں مثالیں لا لا کر اسے بڑھاوا دیا اور اسے اردو ادب کے لئے نیک شگون بتایا، جو ان کے بقول وکٹورین عہد کے انگلستان کے متبع آرنلڈ اور مولانا حالی کے زیر اثر "اعلیٰ سنجیدگی" اور ثقاہت و متانت کے بوجھ تلے دبا ہوا تھا۔ عسکری کے مزاج کے اس پہلو کا بہترین اظہار ان کی درج ذیل تحریروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ "مرید ار شاعر" (جنوری ۵۳ء)؛ "اردو ادب کا ایک نیا رجحان" (مئی ۵۵ء)، جوش، نیاز فتح پوری، فراق اور علی سردار جعفری کی چشمکوں پر رائے، (مکتوب ۲۰ رجولائی ۱۹۵۵)، "فراق اور ہجویات اثر" (ستمبر ۵۷)، "کچھ ہجو نگاری کے بارے میں" (نومبر ۵۷ء)۔ اور کمال تو اس وقت ہوا جب عسکری نے محسن کاکوروی کی نعت گوئی میں بھی روزمرہ کے لب و لہجے، دل لگی، شوخی، محبت اور لاڈ دلار کے انداز کی گنجائش نکال دکھائی۔ (۵۲) اور یہ تو معلوم ہی ہے کہ نثری ہجویں لکھنے میں عسکری خود بھی کسی میر و سودا سے کم نہیں تھے۔ معرکۂ تاثیر کا ذکر تو ہو چکا، اس کے آخر سے ایک ایسی مثال ملاحظہ ہو:

> "لیکن اگر شریفوں کی باتیں انھیں پسند نہ ہوں، اور تو تڑاخ، گالم گلوچ اور روئی پیٹی ہی انھیں راس آتی ہو تو خاکسار اس میں بھی بند نہیں ہے۔ ایک مرتبہ تاثیر صاحب صاف صاف کہہ دیں کہ چاہتے کیا ہیں، پھر انشاء اللہ انہی کے ہتھیاروں سے ان کا مقابلہ ہوگا۔ مگر ایک مرتبہ وہ آنکھیں بند کر کے میدان میں کود تو پڑیں، کوئی انھیں کھا نہیں لے گا۔ چمن کا پیچھا تو چھوڑ دیں۔ لیکن اگر وہی فرضی ناموں والی چال مجھ سے بھی چلتے رہے تو پھر میں ایسی زبان استعمال کروں گا، جسے تاثیر صاحب نسبتاً آسانی سے سمجھ سکیں گے"۔ (جھلکیاں، ص ۳۶۲)

یہ گویا ان کی ڈی ڈی ٹی تھی.....

عسکری کے نظری اور فکری رجحان میں اگلی اہم تبدیلی سن ۵۷-۱۹۵۶ء کے قریب آئی جب بقول انتظار حسین سوویت روس کی طرف بھی ان کا رویہ ہمدردانہ ہو گیا۔ لیکن اس کا ذکر چھیڑنے سے پہلے ہم "عسکری کی حیات معاشقہ" کے باب میں ذرا جھانک کر دیکھتے ہیں کہ اس جانِ ناتواں پر یہ حادثۂ سخت کب اور کیوں کر گزرا اور عشق بلا خیز کے قافلۂ سخت جان نے ان کے فکر و خیال کی کون کون سی منزلوں پر پڑاؤ کیا۔ ان کی زندگی کے اس پہلو پر کچھ اشارے تو ان کے خطوط بنام آفتاب احمد میں ملتے ہیں اور پھر اس پر مزید بحث ڈاکٹر آفتاب احمد ہی نے اپنے نام ان خطوط اور عسکری سے اپنے خصوصی تعلق کی روشنی میں کی ہے۔ (۵۳) یہ تو ہم دیکھ چکے ہیں کہ ۱۹۵۰ء میں لاہور سے کراچی جانے کے چند ماہ بعد ہی وہ اسلامیہ کالج میں پڑھانے لگے تھے اور دلی و میرٹھ کے تدریسی تجربے کے برعکس کراچی میں انھیں لطفِ تدریس

کا وہ واقعہ محسوس ہوا کہ ادیبوں کے بجائے اب وہ اپنے طلباء کو توجہ کا مرکز سمجھنے لگے تھے۔ اور ایسا کیوں نہ ہوتا، ان کے شاگرد بھی تو ان محسوس کرتے تھے کہ استاد اگر ادب میں آنے والی بعض بے ڈھنگی باتوں کا ذکر لڑکیوں کی کلاس میں کرنے سے حجاب محسوس کرنے کا عذر کرتا تو وہ احتجاجاً کلاس سے واک آوٹ کرنے کی دھمکی دے دیتے تھے کہ "ہم ادب پڑھنے آئے ہیں شرمانے تھوڑی آئے ہیں"۔ شاگرد اگر بالغ نظری کے اس مقام پر فائز ہوں تو استاد کا بہت سا وقت، جو شاگردوں اور اپنی ذہنی سطح کے فرق کو پاٹنے میں لگتا ہے، بچ جاتا ہے۔ کراچی میں عسکری کی کلاس میں چونکہ لڑکیاں زیادہ تھیں اور انگریزی ادب میں دلچسپی بھی انہی کو زیادہ تھی، دوسری طرف اس کالج میں ان جیسی علمیت اور قابلیت والا استاد بھی کوئی نہ تھا، اس لئے قدرتی طور پر وہ ان کی توجہ کا مرکز بن گئے تھے۔ اور مہوشوں کے ساتھ گرم صحبت رہنے کی پھبتیاں بھی انہیں سننی پڑی تھیں۔ اُنہی دنوں میں ان کے دوست ڈاکٹر آفتاب احمد کو ان میں اُس "نمایاں تبدیلی" کے آثار نظر آئے تھے جس کی بنا پر انہیں وہ "پہلے سے کہیں زیادہ پُر اعتماد اور خوش نظر آنے لگے" تھے۔ کریدنے پر "عسکری کچھ جھینپ کر ہنس پڑے اور ان کے چہرے پر ایک رونق سی آ گئی"۔ پھر انہوں نے آفتاب احمد خاں کو "اپنا رازدار بنالیا اور کچھ راز و نیاز کی باتیں بھی سنائیں"۔ جب ایک دفعہ انہوں نے اس سرگرمی کا اعتراف کرلیا "تو پھر خطوں میں بھی اشارے ہونے لگے"۔ اُن دنوں فراق گورکھپوری عسکری کے کالج میں آئے ہوئے تھے۔ آفتاب احمد کے نام ایک خط (۹ رمارچ ۵۲ء) میں فراق کے ایک شعر کا ذکر کرتے ہوئے غالباً پہلی مرتبہ عسکری نے اپنی کسی تحریر میں اس معاملہ دل کی طرف اشارہ کیا تھا۔ شعر یہ تھا:

فراق اب اتفاقات زمانہ کو بھی کیا کہیے   محبت کرنے والوں سے کسی کو دشمنی کب تھی

اس پر عسکری لکھتے ہیں:

"مگر میں آجکل ذرا زیادہ سخت غزل پڑھ رہا ہوں۔ فراق نے تو اتنا ہی کہا ہے۔

دل اداس سا، آنکھ بھری سی   آج تو حسن بھی ہے اپنا سا

مگر ابھی فراق صاحب کے شعر میں اس بات کی جھلک نہیں آئی کہ "آج تو آپ بالکل میرے جیسے ہو رہے ہیں"..."

اس کے بعد ۳ رمئی ۵۲ء کے خط میں اپنی ایک شاگرد کو کسی پرچے میں پاس کرانے کے لئے سفارش ہے، کیونکہ "اس بے چاری لڑکی کو امتحان کے دوران میں Nervous breakdown ہو گیا"۔ "بڑی مصیبتوں سے تو اسے زندہ رکھا" گیا تھا۔ آفتاب احمد خان کی تصدیق ہے کہ یہ اسی لڑکی کا ذکر ہے، جس کا پچھلے خط میں یہ جملہ تھا "آج تو آپ بالکل میرے جیسے ہو رہے ہیں"۔ ۳۰ رنومبر ۵۲ء کے خط میں عسکری اپنے کسی جاننے والے "ہمدانی صاحب، جو ایک انگریزی کمپنی ولیم جیکسن میں منیجر تھے" کے لڑکے، جو کچھ نفسیاتی مریض تھے، کا علاج لاہور میں ڈاکٹر اجمل سے کروانے کے لئے آفتاب صاحب کو سفارش کرتے ہیں کہ "ان لوگوں سے میرے گھریلو تعلقات ہیں"۔ لہٰذا ڈاکٹر اجمل سے کہیے کہ وہ انکار نہ کریں۔ ڈاکٹر آفتاب لکھتے ہیں کہ یہ نفسیاتی معاملے والے صاحب "ان خاتون ہی کے کوئی بھانجے یا بھتیجے تھے"۔ جب یہ لوگ علاج کے لئے ڈاکٹر اجمل کے پاس نہیں گئے اور عسکری کو اس کی اطلاع کی گئی تو اگلے ہی خط میں انہوں نے لکھا کہ "بات یہ ہے کہ انہیں دو ہزار تنخواہ ملتی ہے اس لئے وہ I am Anthony Still والے لوگوں میں سے ہیں۔ ممکن ہے بعد میں انہیں شرم آ گئی ہو"۔ اُن دنوں عسکری کراچی میں اُنہی لوگوں کے بنگلے میں پڑاؤ ڈالے ہوئے تھے "میں ڈیڑھ مہینے سے ایک بنگلے میں تنہا رہتا ہوں ۔" "یہ دوست کی مہربانی ہے بدرِ یار پر خدمت مجھے دربانی کی" ... بس شام کو گھر (کھانا) کھانے جاتا ہوں"۔

اسی خط میں آگے چل کر نہایت روا روی میں (جیسے کوئی بات ہی نہ ہو، حالانکہ بات تو تھی!) لکھتے ہیں:

"ہاں بھئی وہ تو فیل ہو گئی تھی بے چاری۔ سارے پرچوں میں پاس، مجموعی طور سے فیل۔ بلکہ جو پرچے خراب حالت میں کئے تھے ان میں پچاس فیصد نمبر آئے۔ ڈاکٹر نے بتایا تھا کہ Sandon زیادہ کھانے کی وجہ سے دماغ سن ہو گیا تھا۔ کئی مہینے علاج کرنا پڑا۔ اب کے پھر امتحان دینا ہے"۔

یاد رہے یہ وہی زمانہ ہے جب عسکری ادبی جمود کا ذکر بہت کر رہے تھے، انتظار حسین کی "نئی پود" ان کے خلاف تھی اور چند ماہ بعد انہوں نے ادب کی موت کا اعلان بھی کر دیا تھا۔ اسی زمانے میں ان پر اضطراب و بیقراری کا دورہ بھی تھا۔ سخت بوریت طاری رہتی تھی۔

"یہاں میرا حلقہ کچھ بین الاقوامی قسم کا ہو رہا ہے جس میں شراب اور دوسری دلچسپیاں بھی شامل ہیں۔ مگر میں صرف خاموش تماشائی ہوں۔ نہ معلوم لوگ مجھے گھر سے کیوں پکڑ لے جاتے ہیں۔ نہ میں شراب پیوں، نہ عشق لڑاؤں۔ اس لئے میں بہت بور ہو رہا ہوں"۔

بے چینی اور بے قراری کا عالم یہ تھا:

"جب تک میں نفسیات کی کتابیں پڑھتا رہتا ہوں اس وقت تک تو ٹھیک رہتا ہوں، جہاں یہ مطالعہ چھوڑا اور میرے اوپر اضطراب طاری ہوا۔ اب مجھ پر جوگی کا دورہ پھر پڑا ہے میں اکی کتابیں پھر سے پڑھ رہا ہوں۔ مگر پاکستان میں رہتے ہوئے پڑھنا پڑھانا بے کار سا معلوم ہوتا ہے۔ میں نہ معلوم کن مخمصوں میں پھنس گیا ہوں ورنہ جی تو یہی چاہتا ہے کہ فرانس بھاگ جاتا"۔ (یہ اقتباسات ۱۵ رجنوری ۵۳ء کے مکتوب بنام آفتاب احمد سے ہیں۔ تخلیقی ادب ۴، ص ۲۶۶-۲۶۳)

جنوری ۵۳ کے بعد عسکری کے کسی خط میں بھی ان خاتون کا ذکر نہیں آتا سوائے اس کے کہ ۲۸ رجنوری ۵۳ء کے خط میں، جہاں عموی ملکی حالات کی خرابی اور تعلیمی اداروں میں طلباء کے پیدا کردہ انتشار سے بددلی کا اظہار کرتے ہوئے مکرر فرانس بھاگ جانے کا ذکر کرتے ہیں۔ مگر لگتا ہے کہ اس عرصے میں شاگردہ 'عزیزہ' کو بیگم کا درجہ دینے کا ارادہ بھی ہو چکا تھا

"خیر صاحب ہم تو اپنی کتابوں میں بند ہیں۔ جیسے ہندوستان سے یہاں آئے تھے ویسے ہی کپڑے جھاڑ کر کہیں اور کا راستہ لیں گے۔ میں تو واقعی اب فرانسیسی لکھنے کی مشق شروع کر رہا ہوں تا کہ اگر فرانس بھاگنا پڑے تو روٹی کما لوں۔ اتفاق سے اس بے چارے Emery (ایک فرانسیسی صحافی جس سے عسکری کی دوستی لاہور کے زمانے سے تھی) نے کئی ادبی انجمنوں سے میرا تعارف بھی کرا دیا ہے، میرے مضمون چھپوانے کا انتظام بھی کر لیا ہے اور مجھے فرانس کے ادبی حلقوں میں بار پانے کی ترکیبیں بھی بھائی ہیں۔ میں تو اتنا بددل ہو رہا ہوں کہ جی چاہتا ہے فرانس بھاگ لوں۔ اگر شادی ہو جائے تو بیوی کو بھی سمیٹ لے جاؤں۔ اب اپنا گزارا اس ملک میں نہیں ہو سکتا، جہاں ہر آدمی عقل سے خارج ہو چکا ہے"۔ (۵۴)

عسکری کے خطوں میں موجود یہ اشارے بہت نامکمل رہتے اگر ان کے مکتوب الیہ، عسکری سے اپنی طویل دوستی اور معلومات کی روشنی میں اس خاکے میں رنگ بھر کے مکمل کہانی سامنے نہ لاتے۔ عسکری کے دوستوں میں ڈاکٹر آفتاب احمد شاید واحد آدمی ہیں جنہوں نے ان کی زندگی کے اس گوشے پر کچھ روشنی ڈالی ہے۔ کیونکہ انہی کے بقول "عسکری ذاتی معاملات کا ذکر قریبی دوستوں سے بھی بہت کم کیا کرتے تھے" اور آفتاب صاحب بھی اس لئے اس پہلو سے واقف ہو گئے کہ "اس معاملے نے ان (عسکری) میں ایک کیفیت پیدا کر دی تھی کہ ان سے رہا نہ گیا" تھا۔ اور انہوں نے آفتاب صاحب کو رازدار بنایا تھا۔ (۵۵) لہٰذا اس معاملے میں آفتاب صاحب نے جو کچھ اور جتنا کچھ لکھا، وہ مستند ہے۔ اس کے علاوہ کچھ قیاس آرائیاں ہیں جن کا ذکر ہم بعد میں کریں گے۔ آفتاب صاحب کے مطابق ان خاتون کے اہل خانہ "آسودہ حال (لوگ) تھے اور ان کے انداز زندگی میں کچھ مغربیت کا رنگ نمایاں تھا" اور انہی لوگوں کے زیر اثر عسکری نے اپنا شخصی رنگ ڈھنگ بھی کچھ بدلا۔ ان کا عمر بھر کا پہناوا کرتا پاجامہ اور اچکن تھا، مگر اب وہ انگریزی طرز کے کپڑے یعنی "گرمیوں میں بش شرٹ اور پتلون اور سردیوں میں سوٹ بوٹ پہننے لگے" تھے۔ گو یہ تبدیلی اس عرصہ مختصر کے لئے تھی، جس کی مدت سن ۵۲ء سے ۵۶ء یا ۵۷ء تک صرف پانچ سال قرار دی جاسکتی ہے۔ لیکن اس سے معاملہ دل کی شدت کو محسوس کیا جاسکتا ہے، جس نے عسکری جیسے پختہ فکر و دماغ (عمر ۳۲-۳۳ سال) کو بھی لڑکوں کے سے انداز اختیار کرنے پر مجبور کر دیا تھا۔ لیکن بقول انتظار حسین "آخر میں وہی ڈھیلی ڈھالی اچکن پھر پہننے لگے" تھے۔ آفتاب احمد کا کہنا ہے کہ چونکہ عسکری نے "ان خاتون سے شادی کا فیصلہ کر لیا تھا اس لئے وہ ہر لحاظ سے اپنے آپ کو قابل قبول بنانا چاہتے تھے اور سوشل سمارٹ نس کے وہ تقاضے بھی پورے کر رہے تھے جن کی آج تک انہوں نے پروا نہیں کی تھی"۔ غرض جیسا کہ عشق میں ہوتا ہے ان کے اندر بھی ایک نئی ترنگ پیدا ہو گئی تھی"۔ ۱۹ر دسمبر ۱۹۵۵ء کے ایک خط میں اپنے دوست آفتاب احمد سے، جو ان دنوں لندن میں تھے، عسکری ایک گرم سوٹ لانے کی فرمائش کرتے ہیں:

"میں چاہتا تھا کہ آپ کے آنے سے پہلے آپ کو کچھ پونڈ بھجوا دوں اور آپ سے ایک آدھ سوٹ منگواؤں... دل تو یہی غور طلب ہے کہ آپ کو یہ خط ملے گا بھی یا نہیں۔ دوسرے آپ کے پاس اتنے پیسے کہاں بچیں گے آپ سے کوئی فرمائش کروں۔ بہر حال اگر آپ کے پاس دس دو پونڈ مزید فاضل میں ہوں تو ایک سوٹ لیتے آیئے گا۔ اپنے سائز کا ہی سہی، <u>مگر نیلے رنگ کا نہ ہو</u>۔ پیسے پھر تو میں بھیج دوں گا۔ اس معاملے میں کوئی خاص تردد نہ کیجیے گا۔" (تخلیقی ادب ۴، ص ۲۸۱)

یہاں بطور خاص نیلے رنگ کا سوٹ نہ لانے پر اصرار ہے۔ گمان غالب ہے کہ نیلے رنگ کی یہ نا طلبی کچھ "ادھر کے اشارے" سے ہوئی ہوگی اور شاید اس سے پہلے عسکری نیلے رنگ کے کپڑے اکثر پہنتے ہونگے۔ اکتوبر ۱۹۴۷ء میں جب عسکری لاہور پہنچے اور آفتاب صاحب سے ملنے گورنمنٹ کالج گئے تھے تو بقول ان کے انہوں نے "نیلے رنگ کی گرم اچکن" پہن رکھی تھی۔ یاد رہے کہ اس سے بہت پہلے انتظار حسین نے فراق گورکھپوری کیساتھ عسکری سے اولین تعارف کے موقع پر بھی انہیں "بدن میں نیلی گرم اچکن" کیساتھ دیکھا تھا۔ (۵۶)

لیکن آخر کو یہ معاملہ اپنے انجام کو پہنچ گیا۔ اور انجام بھی اکثر معاملات عشق کی طرح ہوا۔ یعنی ناکامی!

؎ جگر کاوی ناکامی دنیا ہے آخر

جیسا کہ ہم نے دیکھا، جنوری ۵۳ء کے بعد کے کسی خط میں بھی عسکری نے اس معاملے کی طرف کوئی اشارہ نہیں کیا۔ اُس خط کے مطابق وہ اگر شادی ہو جائے تو بیوی کو بھی ساتھ فرانس سمیت لے جانا چاہتے تھے۔ مگر افسوس یہ شادی نہ ہو سکی کہ بیچ میں چندرہ سو برس کے تاریخی اختلاف، یعنی شیعہ سنی مسئلے نے کھنڈت ڈال دی تھی۔ انتظار حسین نے عسکری کی فکری اڑانوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "عسکری صاحب کے ہال اونٹ پر بیٹھنے کا اتنا شوق تھا کو ہاں پر ان کی نظر ہی نہیں" جاتی۔ وہ پاکستان کیساتھ بھی وادیٔ نشاۃ ثانیہ کا تصور باندھ کر آئے تھے جو نا کام ہوا، شادی کے معاملے میں بھی انہوں نے "شیعہ سنی کو ہان" یعنی زمینی حقائق کو نظر انداز کر دیا تھا۔ عسکری کے خاندان والے باقاعدہ پیغام لیکر گئے تھے مگر انجام معلوم! آفتاب احمد لکھتے ہیں "اس طرح یہ معاملہ ۵۶ یا ۵۷ء میں اپنے انجام کو پہنچا۔ ان خاتون کی شادی ان کے خاندان کے حسب منشاء کسی اور صاحب سے ہو گئی۔ عسکری نے اس کے بعد شادی کا خیال ہی چھوڑ دیا"۔

اس معاملے میں قیاسات کو دخل دینے کی ضرورت نہیں کہ یہ خاتون عسکری کی ایک شاگرد تھیں۔ مگر کون؟ آفتاب صاحب نے اپنے مضمون میں بڑے سلیقے سے کہنے کی ضروری باتیں کہہ دیں مگر نام نہیں لکھا کہ ضرورت بھی کیا تھی۔ مگر اس تحریر کے دوران راقم کو کچھ ایسے اشارات ملے جن کا رخ ایک خاص نام کی طرف ہے۔ میں نے عسکری کے چھوٹے بھائی حسن مثنیٰ سے کہا کہ میں ان اشارات کو جوڑ کر ایک نام کی طرف اشارہ کروں گا، اگر آپ تفصیل نہ بتانا چاہیں تو کم از کم میرے قیاس کی تصدیق یا تردید فرما دیجیے گا:

۱۔ عسکری کے ۳۰ ر دسمبر ۱۹۵۲ء کے خط میں کسی "ہمدانی صاحب" کا ذکر ہے، جن کے لڑکے کا ڈاکٹر اجمل سے علاج کرانا مقصود ہے اور جو بقول آفتاب احمد کے ان خاتون کے کوئی بھائی بھتیجے تھے۔

۲۔ عسکری کے مضمون "عبرت نامہ معلم" میں ان کے دو چار ذہین شاگردوں کا ذکر ہے، جن میں ایک طراری لیڈرنما خاتون کا نام بھی آیا ہے۔

۳۔ عسکری کا ایک پسندیدہ ناول، بالزاک کا بڈھا گوریو بھی ہے۔ اس ناول کے اردو ترجمے کا دیباچہ عسکری کا لکھا ہوا ہے۔ اس کی مترجمہ کی محنت کی داد انہوں نے یوں دی ہے:

> "اس ترجمے کی تعریف کر کے میں دیباچہ نگاری کے جملہ فرائض انجام دینے کی کوشش نہیں کر رہا ہوں، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اگر مجھے یہ ترجمہ دیکھ کر خوشی نہ ہوئی ہوتی تو میں نسیم ہمدانی کو کبھی یہ رائے نہ دیتا کہ وہ اسے شائع کریں۔ اور ان میں بھی اتنی ہمت ہے کہ اگر مجھے ان کا ترجمہ پسند نہ آتا تو وہ اپنی محنت کا خیال کیے بغیر اپنے مسودے سے چولہے پکا کر لیتیں"۔ (۵۷)

میں نے استفہامی نظروں سے مثنیٰ صاحب کی طرف دیکھا۔ ان کا جواب تھا "بالکل ٹھیک"!

ویسے یہ بات محض میرے اپنے تجسس کی تسکین کی خاطر تھی، ورنہ سچی بات یہ ہے کہ نام میں کیا رکھا ہے۔ عسکری نے ساری زندگی شادی نہیں کی تھی۔ عمر عزیز کے ستاون سال انہوں نے غیر متاہلانہ ہی گزار دیے۔ عورت اور عسکری! یہ موضوع اس قابل ہے کہ اس کا تجزیہ کوئی ڈاکٹر اجمل جیسا ماہر نفسیات کرتا۔ عسکری کے دوست ڈاکٹر آفتاب کا کہنا ہے کہ

> "جہاں تک مجھے معلوم ہے عسکری کی زندگی میں بس یہی ایک خاتون تھیں جو ایک زمانے میں ان کی "رحجانِ خیال" کا مرکز بن گئیں تھیں۔ اس معاملے میں وہ "معتقد میر" تھے ان کو "پریشان نظری" کا لپکا نہیں تھا۔"

یہ درست ہے مگر ان کے الٰہ آباد کے زمانے کے دوست عقیل رزمن کا کہنا ہے کہ وہاں کے ایک عیسائی گھرانے کی ایک کھلتے رنگ، گدرائے بدن اور گول چہرے والی لڑکی سے عسکری کو ایک "خواہ مخواہ کی ہمدردی" تھی، وہ اس سے "افسانوں اور ادب" پر بات بھی کرنے لگے تھے۔ (۵۸)

عسکری اپنے بالکل ابتدائی خطوط میں بھی عورت کے حوالے سے کچھ نہ کچھ ضرور کہتے آئے ہیں۔ مختلف ادوار کے ان اشارات کی مدد سے ہم اس مسئلے پر ان کے خیالات سے آگاہ ہو سکتے ہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ ابتدائی خطوط میں، در بیانِ عورت، جہاں عسکری کا تخیل بہت بے لگام ہو جاتا ہے، وہ اردو کے بجائے انگریزی کا پردہ درمیان میں رکھ کر حقیقت اور افسانے کو گڈمڈ کرنے لگتے ہیں۔ اُن خطوط کے اسلوب کے بارے میں ڈاکٹر آفتاب کا یہ کہنا بلاوجہ نہیں ہے کہ "البتہ چند ایک انگریزی خطوط کا انداز دوسروں سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں گویا عسکری نے اپنی معمول کی ثقاہت سے چھٹی لے لی ہے۔ اور اپنے قلم کو پوری طرح ڈھیل دے دی ہے ان میں بے مقصد قسم کی افسانہ طرازی، خوش گپی، اور فقرہ بازی بھی کچھ موجود ہے اور انگریزی میں ایک خاص اسلوب تحریر کی مشق بھی۔ ان خطوط کو اس نظر سے دیکھنا چاہیے کہ یہ عسکری

کے عہد جوانی کی یادگار ہیں، جب وہ تفریحاً یا ویسے ہی کبھی کبھی اس قسم کی ہلکی پھلکی اور غیر سنجیدہ باتیں بھی کرلیا کرتے تھے"۔ (محمد حسن عسکری ایک مطالعہ، ص ۱۵)

ان انگریزی خطوط میں ۱۵ر دسمبر ۴۵ء ؛ ۱۷ر جنوری ۴۶ء اور ۲ر اپریل ۴۶ء (کتاب 'محمد حسن عسکری ایک مطالعہ' ص ۲۲۵، پر یہاں ۱۹۶۴ء درج ہے، جو غلط معلوم ہوتا ہے۔) کے خطوط میں وہ شے بطور خاص زیادہ ہے جسے "بے مقصد افسانہ طرازی" معنوں کی شباہت سے چھٹی اور "غیر سنجیدہ باتیں" کہا گیا ہے۔ "عہد جوانی کی یادگار" ان تحریروں (انگریزی خطوط) میں عورت اور اس کے بارے میں عسکری کی دلچسپ ارائیں، تخیل کے لئے خاصی غذا فراہم کرتی ہیں۔ شاید اسی سبب سے ان کے مکتوب الیہ نے انہیں اولین اشاعت در تحقیقی ادب شمارہ ۴ کے لئے واگزار نہیں کیا تھا۔ حالانکہ بعض اردو خطوط میں بھی عسکری کی شخصیت کے اس گوشے کو وا کرنے والے اشاروں کی کمی نہیں ہے۔ ۲۵/۲۶، جنوری ۴۶ء کے ایک خط میں ہے کہ

> "اب پاگل پن کی باتیں چھوڑ کر چھچھورے پن کی باتیں شروع کرتا ہوں۔ ونڈیوں کے لئے میں نے ایک جملہ گڑھا ہے اختلاف جنس کے باوجود آپ بھی سن لیجیے کیونکہ مجھے کسی نہ کسی طرح آٹھواں صفحہ اور بھرنا ہے۔ بائبل کا مشہور ٹکڑا ہے: 'Watchman, what of the night? جواب ہے. She is already Booked "۔

البتہ ۱۰ر فروری ۴۶ء کے خط کا ایک حصہ، ہمیں عسکری کے عمومی تعلقات میں ترجیحات و پسند ناپسند کے علاوہ ان کے "تصور عورت" کے بارے میں بھی کچھ گہری باتیں بتاتا ہے:

> "میں ایسی محبت کا قائل نہیں جو نفرت کے قابل پہلوؤں سے آنکھ چراتی ہو۔ بلکہ میں ایسی محبت قبول ہی نہیں کرتا، خواہ اس کے ساتھ عصمت ہی کیوں نہ مل رہی ہو۔ یعنی اگر کوئی میری محبوبہ ہوگی تو ایسی جس کے دماغ اور دل دونوں بہت سی باتوں کی وجہ سے مجھ سے نفرت کرتے ہوں، لیکن دوسری بہت سی باتوں کی وجہ سے دماغ اور دل دونوں مجھ سے محبت کرتے ہوں۔ میں کسی سے کسی قسم کا فائدہ ایسے وقت نہیں اٹھانا چاہتا جب وہ "دل کے ہاتھوں مجبور ہو"۔ نہ ایسی غلطی میری تسکین کا باعث ہو سکتی ہے جو ارادتاً نہ کی گئی ہو... ذرا غور کیجیے یہ مشہور لائنیں کس قسم کی عورت کو مخاطب کرکے لکھی گئی ہوں گی
>
> Drink to me only with thine eyes.
>
> Was this the face that launched a thousand ship?
>
> وغیرہ وغیرہ۔ یا کوئی بھی چینی کی گڑیا ہو سکتی ہے۔ ممکن ہے جسمانی یا جذباتی اعتبار سے یہ عورت "گرم" ہو مگر اس کا دماغ، ممکن ہے، اسکول کی لڑکیوں سے بہتر نہ ہو۔ مگر یہ محبوبہ کیسی ہوگی جس سے یہ باتیں کہی گئی ہیں:

I wonder by my troth, What thou and I

Did, till we loved?

If yet I have not all thy love.

> یا... ممکن ہے یہ محبوبہ یونہی پتھر کا بت ہو اور شاعر اپنی بے خودی میں بکے چلا جا رہا ہو۔ لیکن میرا تو خیال ہے کہ یہ محبوبہ بھی اچھی خاصی چھوٹی موٹی "علامہ" ہوگی۔ جو ایسی باتیں سنتی رہی اور جیتی بھی رہی۔ نہ معلوم ایسی عورتیں ہوتی بھی ہیں یا نہیں؟" (بنام آفتاب احمد، تحقیقی ادب ۴، ص ۷-۲۰۶)

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ اس وقت تک ان کی کوئی محبوبہ نہیں تھی ("اگر کوئی میری محبوبہ ہوگی...")۔ اور غالب امکان ہے کہ اسلامیہ کالج کراچی والے واقعے کے سوا کوئی تھی بھی نہیں۔ کیونکہ ان کے جیسے اعلیٰ مطالبات اردو افسانے، تنقید یا اپنے زمانے کی عام ادبی فضا سے بلکہ پاکستان تک سے رہے (جو ظاہر ہے کہ پورے نہ ہوئے تبھی تو انہیں مایوسی بھی ہوئی)، ان سے کچھ زیادہ ہی کی طلب انہیں اپنی امکانی محبوبہ سے بھی رہی ہوگی۔ عسکری کے بلند معیار پر پورا اترنے کے لئے کسی عورت کو اور بہت کچھ کے ساتھ "چھوٹی موٹی علامہ فہامہ" ہونا بھی ضروری تھا اور اس کا عسکری کو احساس بھی تھا۔ ("نہ معلوم ایسی عورتیں ہوتی بھی ہیں یا نہیں"؟) ایسی عورت عام زندگی کے بجائے دوستیفسکی کی ہیروئینوں میں سے کوئی نکلے تو نکلے کہ انہی کے دل و دماغ بیک وقت محبت اور نفرت کرسکتے ہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں تھا کہ عسکری کا یہ تقاضا عام زندگی کے بجائے کتابی علم کی دین تھا؟ اس کے ٹھیک چار سال بعد کراچی کے ایرانی سفارت میں شاہ ایران کی ایک ضیافت میں پائے جانے والے عام زندگی کے حسن کو جب عسکری نے دیکھا تو ان کا یہ ردعمل تھا:

"لیکن جب یہ غور کرنے کا نمبر آیا کہ پاکستان کی عورتیں کیسی خوبصورت ہیں، تو میری ٹانگیں جواب دے گئیں۔ یہاں تک کہ میں نے ایک صاحب سے کہا کہ مجھے سہارا دے کر دروازے سے باہر نکال آیئے۔۔ بہ ہزار دقت میزوں کے پاس پہنچ کے پانی پیا ذرا ہوش بجا ہوئے تو راہ فرار ڈھونڈی۔۔۔ ہوتے ہواتے میں ایک پھولوں کے چبوترے پر جا بیٹھا۔ وہاں پچھلی طرف کا دروازہ نظر آیا جہاں اندھیرا بھی تھا۔ چپ چاپ وہاں سے کھسک آیا باہر نکل کے کوئی سواری بھی نہ ملا (ملی)۔ پیدل چلتا ہوا مارٹن روڈ پہنچا۔ وہاں ایک صاحب کے یہاں رات گزاری۔ آج میں اتنا کمزور ہو رہا ہوں کہ جی چاہتا ہے کراچی سے چل ہی پڑوں" (مکتوب ۱۶ مارچ ۱۹۵۰ء ص ۴۴۵)

بے شک حسن کی اپنی منطق، اپنی دلیل اور اپنا طریق واردات ہوتا ہے۔ سلیم احمد کی تشخیص مطابق "عسکری صاحب ایک خاص آدمی (یعنی تہذیبی انسان، جو جسمانی کے بجائے ذہنی تقاضوں کے تحت زندگی گزارتا ہے) تھے، اور عام آدمی بننا چاہتے تھے"۔ (سلیم احمد، محمد حسن عسکری۔ انسان یا آدمی، ص ۳۳) لہٰذا بری بھی عورتوں کو دیکھ کر ان کی ٹانگیں کپکپا اٹھیں۔ اور پھر جب اپنی شاگردوں میں کسی کو ایسا پایا جوان کی ذہنی زندگی کے معیار پر بھی پوری اتر سکے (یاد کیجیے "عبرت نامہ معلم" کی لیڈر نما شاگرد جو "ہم ادب پڑھنے آئے ہیں شرمانے تھوڑی آئے ہیں" کی متحرک تمثال تھی اور بڈھا گوریو کی مترجمہ جنہیں عسکری پر اور عسکری کو ان پر اتنا اعتماد ہے کہ ان کی ناپسندیدگی پر اپنے ترجمے کا مسودہ جلا کر چائے پینے کا حوصلہ رکھتی تھیں) تو نوبت شادی کے فیصلے اور سب کچھ چھوڑ چھاڑ فرانس بھاگ جانے کی خواہش تک جا پہنچی۔

عسکری کے دیگر دوستوں میں اس معاملے کی کسی کو خبر تھی یا نہیں اس میں قیاسات کی گنجائش ہے۔ مگر ان کے عزیز و اقارب کو اس کا یقیناً علم تھا۔ راقم نے حسن مثنیٰ صاحب سے جب پوچھا کہ آپکو اس بارے میں عسکری کے ان خطوط اور آفتاب صاحب کی تفصیلات کے ذریعے پتا چلا تھا یا ویسے بھی اس معاملے کی خبر تھی؟ تو وہ بولے نہیں "ہمیں ویسے بھی معلوم تھا اور شادی کا پیغام لیکر ہماری والدہ ہی گئی تھیں"۔ انتظار حسین بھی عسکری قریب ترین دوستوں میں سے تھے۔ مگر انہوں نے اس بارے میں تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے اپنے سر سے بلا ٹال دی:

"عسکری صاحب شرکت غم کے تو سرے سے قائل ہی نہیں تھے۔ نہ بیان کرنا نہ کسی کو شریک کرنا۔ مگر سوال یہ ہے انہوں نے اپنی جان کو کوئی غم لگایا بھی تھا؟ کم از کم دنیا کے غم تو انہوں نے بالکل نہیں پالے تھے۔۔ اب رہ گیا غم عشق تو یہ ٹھیک ہے کہ آدمی لاکھ بھاگے مگر زندگی کے کسی نہ کسی موڑ پر پکڑا ہی جاتا ہے۔۔ خیر یہ تو میں ہوا میں تیر چلا رہا ہوں۔ اگر کوئی ایسی بات تھی تو ان کے دو شاگرد جانیں جو کراچی میں ان کے آس پاس رہتے تھے۔ میں تو بس اتنا جانتا ہوں کہ عسکری صاحب جب لاہور سے کراچی چلے تھے تو وہ اپنا سدا کا لباس پہنے ہوئے تھے۔ پائجامہ کرتا اس پہ اچکن۔ جب زمانہ گزارنے کے بعد لاہور کا پھیرا لگایا تو اچکن غائب، سوٹ پہنے ہوئے تھے۔ سوٹ بوٹ اور ٹائی بلکہ ہو اور کیمرہ اس پر مستزاد۔" (۵۹)

اس دور میں عسکری کی بدلتی ترجیحات کے بارے میں انتظار صاحب مزید لکھتے ہیں:

"عسکری صاحب کے یہاں کیمرے اور ایذرا پاؤنڈ نے ساتھ ساتھ زور پکڑا۔۔۔ کیمرے کا ان کے یہاں عمل دخل نیا واقعہ تھا اور کیا عمل دخل تھا۔ ابھی بھی باتیں ہو رہی ہیں کہ اچانک عسکری صاحب کہیں گے "بس بس اسی طرح بیٹھے رہو بالکل اسی طرح ہلنا مت" اور کھٹ سے کیمرے کا بٹن دبا دیا اور اس کا کیمرہ الگ رکھ "ہاں کیا بات ہو رہی تھی"۔

ایذرا پاؤنڈ کا زور جیسا کہ ہمیں معلوم ہے ۱۹۵۲ء میں ہوا تھا۔ "آجکل میرے سر پر ایذرا پاؤنڈ سوار ہے" (مکتوب ۲۲ اکتوبر ۵۲ء) البتہ کیمرے کا دور وہ ای 'دور جنوں'، جسے آفتاب احمد نے لطفاً ان کی "جدیدیت" کہا، میں ہوا: "ان دنوں عسکری میں جو "جدیدیت" آ گئی تھی اس کا اندازہ اس سے بھی ہو سکتا ہے کہ یکایک ان کو فوٹو گرافی کا شوق ہوا۔ لاہور آئے تو دیکھا کہ کیمرہ ساتھ ہے۔ تصویریں لیتے پھر رہے ہیں کراچی میں بھی اپنا یہ نیا شوق پورا کرتے رہے تھے"۔ کیمرے کا زور نسبتاً دیر تک، کم از کم ۶۰ء تک تو ضرور رہا۔ (۶۰)

عورت کے بارے میں "بے مقصد افسانہ طرازی" سے لیکر ناکام عشق تک کے اس سفر کے دوران میں عسکری کے ادبی تجربات و نظریات کا ایک جائزہ ہم لے چکے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب، شاعری یا فن جذبات کے اظہار کا نہیں بلکہ جذبات کی تنظیم و تہذیب کا نام تھا۔ عسکری اظہار یا شرکت غم کے قائل ہی نہیں تھے۔ پھر یہ کیونکر ممکن تھا کہ اتنے بڑے روحانی بحران کا اعلانیہ اظہار ان کی تحریروں میں ہوتا۔ چنانچہ عشق کا یہ تجربہ بھی کسی طرح کا خارجی "اظہار" پانے کے بجائے ان کی شخصیت کی تنظیم و تہذیب کر کے رہا۔ آفتاب احمد لکھتے ہیں:

"اس عشق کے دوران عسکری کی زندگی میں جو ایک لہک اور امنگ پیدا ہو گئی تھی وہ ختم ہو گئی۔ یوں کہنے کو تو وہ بہت لیے دیے رہے، یوں لگتا تھا جیسے انہوں نے سب کچھ بھلا دیا ہے اور بظاہر ان کا رویہ کچھ ایسا رہا کہ جیسے کچھ ہوا ہی نہیں۔ وہ شادی کے بعد ان خاتون سے بھی

کچھ رسالے بھی رہے۔ مگر دراصل اس المناک ذاتی مایوسی نے ان کو اندر سے ہلا کر رکھ دیا تھا۔ اس کے بعد وہ اپنے آپ میں سکڑ سمٹ کر رہنے لگے اور ان کی طبیعت کی وحشت زیادہ شدت سے عود کر آئی۔ میں سمجھتا ہوں کہ آخر کو اس واقعے نے عسکری کی زندگی میں بڑے دور رس نتائج پیدا کیے، جن میں سے ایک دوسرے عسکری کا جنم بھی تھا۔"

"دوسرے عسکری کے جنم" کے مسئلے سے نپٹنے سے پہلے عسکری کے اسی دور کے ان سیاسی رجحانات پر ایک نظر ڈال لینا بہتر ہے، جب ان کی توجہ ملکی امور اور دیگر ادبی مسائل سے ہٹ کر کچھ عرصے کے لئے عالم اسلام کی طرف ہو گئی تھی اور جسے بعض حلقوں میں ان کی روس دوستی پر قیاس کیا گیا ہے۔ ہوا یوں کہ ملکی سیاست میں جب انہیں تبدیلی یا بہتری کے کوئی امکان نظر نہیں آ رہے تھے، اور ذاتی مایوسی کے ساتھ ساتھ ملکی حالات سے بھی مایوسی ہوتی جا رہی تھی، اسی زمانے (۱۹۵۶ء) میں جمال عبدالناصر کی طرف سے نہر سوئز کو قومیائے جانے پر فرانس اور برطانیہ نے ملکر مصر پر حملہ کر دیا اور نتیجتاً جمال عبدالناصر نے عرب دنیا کو اتحاد کی دعوت دے ڈالی۔ سیاست اور خصوصاً عالم اسلام کی سیاست عسکری کی ہمیشہ سے کمزوری تھی۔ قیام پاکستان کے ابتدائی ایام میں ان کے اندر جو جذبہ بہ تمام و کمال عود کر آیا اور سن ۴۹-۱۹۴۸ء کی طرح ایک دفعہ پھر عالم اسلام کی وحدت کی آرزوئیں ان کے اندر موجیں مارنے لگیں۔ پاکستان کی حکومت تو پہلے ہی سے خود کو امریکہ کی ہمنوائی کا پابند کر چکی تھی، اس لئے عسکری کی نظریں بار بار عوام اور ادیبوں کی طرف اٹھنے لگیں۔ انہوں نے ادیبوں کی بے حسی پر ماتم کرتے ہوئے انہیں جھنجھوڑنا شروع کر دیا۔ اور اپنے دل کی بھڑاس "امروز" کے کالموں میں نکالی۔ "پاکستانی ادیب اور مصر" کے عنوان سے ایک مراسلہ لکھا جس میں انہوں نے دوسرے ادیبوں کے ساتھ حلقہ ارباب ذوق والوں کی بھی خوب خبر لی کہ اتنے بڑے واقعے پر پاکستانی ادیب خاموش کیوں ہیں۔ اسی دوران انہوں نے "جھینگ یو امریکہ" کے عنوان سے بھی ایک مضمون لکھا جس میں دانشور اور صحافتی طبقے کیساتھ ساتھ حکومتی طبقوں کے بھی لتے لیے۔ روس کی طرف سے مصر کی حمایت اور امریکی رویے کا ذکر کرتے ہوئے عسکری اس میں لکھتے ہیں۔

> "مصر کے معاملے میں امریکہ نے جو رویہ اختیار کیا ہے اس پر ہمارے کئی بااثر اخبارات پردہ ڈالنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ میں یہ بات ایک عام پاکستانی کی حیثیت سے نہیں بلکہ ادیب کی حیثیت سے کہتا ہوں، اور اگر کسی کے ڈر سے نہ کہوں تو حافظ، میر، غالب، اقبال، شیکسپیئر، جوائس اور بودلیر کی روح سے غداری کروں گا۔ عالم گیر جنگ کے خطرے کے باوجود مصر کی حمایت میں انگلستان اور فرانس کو الٹی میٹم دیکر روس نے انسان کی لاج رکھ لی... اگر دو عظیم فوجی طاقتیں ہسپتالوں، کتب خانوں اور سکولوں پر بم برساتی رہیں اور ساری دنیا اطمینان کیساتھ بیٹھی تماشا دیکھتی رہے، اگر انسانی ارتقاء کے یہی معنی ہیں تو سارے ادب کو آگ لگا دینی چاہئے۔ اس موقعے پر روس کے الٹی میٹم کے معنی یہ ہیں کہ انسانی ضمیر ابھی تک مرا نہیں۔ لیکن یہ دیکھ کر میرا سر شرم سے جھک جاتا ہے کہ میرے ملک میں ایسے اخبار بھی ہیں جو متارکہ جنگ کے سلسلے میں آئزن ہاور کا شکریہ ادا کر رہے ہیں، اور اسے امن کا دیوتا کہہ رہے ہیں۔ (اس) آئزن ہاور کو، جس نے اعلان کر دیا ہے کہ اگر روس نے مصر کی حمایت کی تو امریکہ، برطانیہ، فرانس کی طرف سے بولے گا... یہ اخبار حالات کو اس طرح پیش کر رہے ہیں گویا پاکستان اور امریکہ کا مفاد ایک ہے۔ چنانچہ یہ لوگ پنڈت نہرو کی طرح ہنگری اور مصر کا نام ایک ساتھ لے رہے ہیں۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ اگر اس وقت مشرقی یورپ زر پرستوں کے ہاتھوں میں چلا جاتا تو اسلامی ممالک کے گلے میں پھانسی کا پھندہ پڑ گیا تھا۔
> لیکن ہمارا فرض تو یہ قرار پایا ہے کہ اسلامی ممالک کا اور ساتھ میں پاکستان کا جو بھی حشر ہو بہر حال جھینگ یو امریکہ کہے جائیں"۔

آخر میں عسکری نے حکومت پاکستان کا یوں کھلے بندوں ایک اسلامی ملک کا ساتھ دینے کے بجائے امریکہ کی حمایت کرنے کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا تھا "جناح اور اقبال کی روح کدھر ہے جو 'جھینگ یو امریکہ' رٹنے کے بجائے ہمیں للکارے"۔ ("جھینگ یو امریکہ"، نومبر ۱۹۵۶ء، مشمولہ مقالات، ج ۲، ص ۱۰۹-۱۰۸)

غالباً یہی وہ مضمون ہے جس کے مندرجات کے حوالے سے انتظار حسین نے لکھا کہ اب انہوں (عسکری) نے "سوویت روس سے بھی دوستی کر لی اور ایسی دوستی کہ ہنگری میں روسی اقدام بھی انہیں جائز نظر آنے لگا"۔ اور کچھ ایسے ہی رویوں کی بنا پر سید سبط حسن بھی عسکری کے قائل ہو گئے تھے۔ بظاہر تو اس کی وجہ یہ نظر آتی ہے کہ جمال عبدالناصر کے عرب نیشنلزم کے نعرے سے، جو ایک انقلابی قوت نظر آ رہا تھا، عسکری محسوس کرنے لگے تھے کہ عالم عرب کا یہ اتحاد، عالم اسلام کے اتحاد کا پیش خیمہ ہو گا اور اسطرح مسلمان اقوام یورپ و یہود کے پنجے سے نجات پا جائیں گی۔ اس جدوجہد کو چونکہ روس کی حمایت بھی حاصل ہو گئی تھی، اس لئے عسکری کا روس کی طرف رویہ فطرتاً ذرا نرم ہو گیا تھا۔ اس زمانے میں سبط حسن جیسے ترقی پسندوں سے بھی ان کا یارانہ ہو گیا تھا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ سوویت روس میں ادب اور تہذیب کی طرف نئے رجحان انہیں ۱۹۵۴ء میں نظر آنے لگے تھے۔ ("سوویت روس میں ایک تہذیبی تجربہ" ۱۹۵۴ء، مشمولہ مقالات، ج ۲، ص ۲۵۴)

فرض کہ اتحاد عالم اسلامی کے آدرش اور امریکہ و یورپی اقوام کی مسلمانوں کے خلاف نفرت و عصبیت کے مسائل نے ایک بار پھر عسکری کے دامن کو اپنی طرف کھینچ لیا تھا۔ ان کے مضمون "مصوران یورپ اور اسلام" (۱۹۵۷-۵۸ء) مسلمانوں کے خلاف یورپی عصبیت کی ایسی تصویر پیش کرتا ہے کہ اگر اس میں یہاں وہاں تھوڑی سی تبدیلی کر دی جائے تو یوں محسوس ہوگا کہ آج ۲۰۰۴ء میں امریکہ و یورپ عالم اسلام اور مسلمانوں کے خلاف جس "دہشت گردی" کے تصور کو فروغ دے رہے ہیں یہ مضمون اسی کے بارے میں لکھا گیا ہے۔ مسلمانوں پر جس قسم کے الزام آج لگائے جا رہے ہیں، نہر سوئز کو قومیانے پر بھی ان کے بارے میں کچھ ایسی ہی باتیں کی گئی تھیں۔ فرانسیسی سامراج کے خلاف الجزائر کی مزاحمتی جنگ کی حمایت میں عسکری اپنے پسندیدہ ملک فرانس کے بھی خلاف ہو گئے تھے۔ وہ سارتر کے اور زیادہ گرویدہ ہو گئے، اور "باغی" کا مصنف کامیو ان کی نظر سے گر گیا کہ اول الذکر اپنے ملک کے خلاف الجزائر کی جدوجہد آزادی کا حامی اور ثانی الذکر اس کے خلاف تھا۔ ۱۹۵۸ء میں لاہور میں عسکری نے سبط حسن وغیرہ کے ساتھ مل کر یوم الجزائر بھی منایا اور اس کے لئے "الجزائر اور نیا انسانی شعور" (جون ۱۹۵۸ء) کے عنوان سے مضمون بھی لکھا۔ اس زمانے میں الجزائر ان کی امیدوں کا مرکز تھا کہ ان کے نزدیک اس کے ریگزاروں میں کشمیر و فلسطین کی جنگ لڑی جا رہی تھی۔ اس ضمن میں انہوں نے کئی مضمون لکھے اور الجزائری ادیبوں کے تراجم بھی کیے۔ (۶۱)

عسکری کی ان ساری سرگرمیوں کو سمجھنے کے لئے اس پس منظر کو ذہن میں رکھنا چاہیے کہ ان کے نزدیک پاکستان اور دیگر مسلمان ملکوں کی آزادی کا مطلب صرف یورپ کے معاشی پھندے سے نکل کر اپنے عوام کی طاقت اور اپنے صنعتی وسائل کی بنیاد پر خود مختار ریاستیں قائم کرنا ہی نہیں تھا بلکہ انہیں ایک وسیع تر اسلامی بلاک کی صورت میں متحد بھی ہونا تھا۔ ان کے خیال میں اس بلاک کے بننے میں دو رکاوٹیں تھیں۔ ایک مسلمان ملکوں کے صاحبان اقتدار جو اپنے عوام سے خوفزدہ تھے، دوسرے سرمایہ دار ممالک جو اس اتحاد کو اپنے معاشی مفادات کے لئے سب سے بڑا خطرہ محسوس کرتے تھے۔ پاکستان کے ابتدائی دنوں میں انہوں نے تواتر سے اس مسئلے پر لکھا تھا۔ مگر پاکستان کے بعد کے حالات نے ان پر مایوسی کی کیفیت طاری کر دی تھی۔ ۱۹۵۶ء میں جب عرب اتحاد کے چرچے ہونے لگے تو انہیں پھر اسی خواب کی تکمیل کا امکان نظر آیا، ان کی آرزوئیں پھر جاگ اٹھیں۔ اس دوران جب وہ ادبی جمود و انحطاط کی بات کر رہے تھے ان کے قلم سے مغربی ممالک اور امریکہ کی زر پرست معاشرت اور معیشت پر مسلسل تنقید جاری رہی اور پھر جب مسلمان ملکوں کے تیل کے وسائل پر قبضہ و تصرف جمانے کی مہم میں امریکہ بھی یورپی ممالک کی پشت پناہی پر آ گیا تو ان کے قلم سے الفاظ نہیں شعلے نکلنے لگے۔ (۶۲) اس دور میں ان کی جس تحریر کا تعلق کسی ادبی مسئلے سے نہیں وہ ضرور امریکی سرمایہ داری اور زر پرستی کے پول کھولتی نظر آتی ہے۔ اور ان تحریروں کو آج بھی پڑھا جائے تو اتنی ہی بروقت محسوس ہوتی ہیں، بلکہ مسلم ممالک کے بارے میں امریکہ کی آئندہ پالیسیوں کی حیرت انگیز پیش بینی کرتی نظر آتی ہیں۔ ان کے ایک مضمون "۱۹۵۷ء کا غدر" کے یہ الفاظ دیکھئے جس میں ۱۸۵۷ء کے سانحے کا تقابل ۱۹۵۷ء میں مسلمان ممالک کی صورتحال سے کیا گیا ہے۔

> "امریکہ والوں کی خوشحالی کا انحصار اس بات پر ہے کہ ایشیا اور افریقہ کے قدرتی ذخائر اور تجارتی منڈیاں ان کے قبضے میں ہوں۔ (یہ میں) آئزن ہاور کی تقریر کا ترجمہ کر رہا ہوں۔ ابھی جنوری ہی میں آئزن ہاور نے.. کہا ہے کہ امریکہ کی خوشحالی کا انحصار دوسرے ملکوں کو مالی امداد دینے پر ہے۔ امریکہ کا معاشی نظام اس منزل پر آ پہنچا ہے کہ یا تو پھیلے اور بڑھے یا پھر اندرونی زور سے پھٹ کر برباد ہو جائے۔ چنانچہ امریکی طرز زندگی کی منطق نے امریکہ کو استعماری طاقت بننے پر مجبور کر دیا ہے۔ اردن کے ہنگاموں نے تو بات بالکل ہی صاف کر دی۔ بیروت میں اپنی فوجیں بھیج کر امریکہ نے ثابت کر دیا کہ وہ ہر ملک سے اپنی بات ہائیڈروجن بم کے زور سے منوائے گا اور کسی ملک کو یہ اجازت نہیں دے گا کہ وہ خود دار انسانوں کی طرح اپنی زندگی کی تشکیل اپنی مرضی سے کر سکے۔"

آخر میں امریکی امداد اور لائف اسٹائل کا ذکر کر کے کہتے ہیں کہ

> "لیکن اگر 'معیار زندگی' کا جادو ہم پر اس حد تک چل چکا ہے کہ ہم کوکا کولا پینے کے لئے مشرق وسطی کا مستقبل بیچ سکتے ہیں تو پھر تاریخ کی اٹل منطق سے کسی رعایت کی امید رکھنی فضول ہے"۔ (۶۳)

فرائڈ کے مقابلے میں یونگ کی نفسیات اور اس کی "جبلی روحانیت" کو بھی وہ زر پرستی ہی سے جوڑتے رہے۔ زر پرستی اور تقلید، سرمایہ داری اور تقلید جیسے ادبی، نفسیاتی اور سماجی مسائل پر ان کے قلم سے جو بھی تحریریں نکلی ہیں ان کا تعلق کسی نہ کسی طرح ادب، تہذیب، اور مشرقی اقوام کے بارے میں سرمایہ دار ملکوں اور بطور خاص امریکی عزائم کے پول کھولنے سے ہے۔ "زر پرستی اور شعور ذات" (جنوری ۱۹۵۷ء) میں فرائڈ کی تحلیل نفسی کے اس اصول کے مقابلے میں، کہ انسان ذہنی صحت صرف خود آگاہی کے ذریعے حاصل کر سکتا ہے، امریکہ میں پائے جانے والے اس رجحان کا ذکر کرتے ہیں جس کے مطابق ذہنی صحت صرف سکون آور ادویات سے حاصل ہو سکتی ہے۔ عسکری اس رجحان کے

مضر اثرات کے باب میں لکھتے ہیں کہ اس سے صرف یہ ہوتا کہ ایک مرض کی جگہ دوسرا مرض پیدا ہو جاتا ہے۔ ان دواؤں کی ایک سیاسی اور سماجی معنویت بھی ہے۔ ان دواؤں سے گائیں دودھ تو بہت سکون سے دیتی ہیں مگر دودھ میں غذائیت کم ہو جاتی ہے

"یہ دوائیں کھانے کے بعد مرغیاں اتنی بردبار ہو جاتی ہیں کہ ڈربے میں پانچ کے بجائے دس بھر دی جائیں تو بھی چوں نہیں کرتیں۔ چنانچہ یہ دوائیں انسانوں کو بھی بردبار بنا سکتی ہیں۔ "لائف" کے ایک مضمون نگار نے یہ تجویز بھی پیش کی ہے کہ مشرق وسطیٰ کے لوگ بہت گڑبڑ کرتے ہیں، یہ دوا لے جا کر وہاں کے کھیتوں میں چھڑکی جائے" (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۳۸۵)

۵۷ء میں لکھی اس تحریر پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں کہ آج مشرق وسطیٰ سمیت اکثر مسلمان ممالک میں "بردبار مرغیوں" کی عظیم اکثریت خود اس پر گواہ ہے۔ اس زمانے میں عسکری مصر اور الجزائر کے مسئلے پر لکھتے ہوئے جس طرح امریکہ و دیگر سرمایہ دار ملکوں کے معاشی جال کو پھیلتا ہوا دیکھ رہے تھے، اور حکومت پاکستان بھی جس طرح امریکی حلقہ اثر میں آتی جا رہی تھی، اس پس منظر میں روس کی طرف ان کا رویہ کچھ نرم کا ہو گیا تھا۔ ورنہ جہاں تک پرانے ترقی پسند تصور ادب کا تعلق ہے ان کے نقطہ نظر میں بھی تبدیلی نہیں آئی تھی۔ البتہ اب روس کے اسٹالن چھوڑنے کے زمانے میں انہیں روسی ادیبوں میں ادب اور زندگی کی طرف ایک نیا صحت مند رجحان بھی نظر آنے لگا تھا۔ (۶۴) اگر چہ اب وہ سائنس اور سائنسی تصور حیات کے ہاتھوں انسان اور انسانی تہذیب کی خرابی کی بھی پیش بینی کر رہے تھے۔ اور خاص اس حوالے سے روس کو بھی امریکہ و دیگر سرمایہ دار ملکوں کے ذیل میں رکھتے تھے۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ سن ۵۷۔۱۹۵۶ء میں ان کے اندر امریکہ دشمنی کی وجہ سے روس کے لئے خاصے نیک جذبات پائے جاتے تھے۔ اس معاملے میں اتنی شدت تھی کہ جب شاہد احمد دہلوی نے "ساقی" کا سویت روس کے خلاف ایک خاص نمبر نکالا تو عسکری نے اس خیال سے کہ انہوں نے اپنے رسالے کے وسائل میں اضافے کی خاطر امریکی اداروں کے فراہم کردہ مسالے سے یہ خصوصی نمبر تیار کیا ہے، شاہد احمد دہلوی اور ساقی سے اپنا برسوں پرانے تعلق ختم کر لیا تھا۔

روس اور یہاں کے ترقی پسندوں کے بارے میں عسکری کے ۴۹۔۱۹۴۷ء کے رویوں میں "تضاد" تلاش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن، گر عسکری کے اندر سرمایہ دارانہ ذہنیت کے خلاف ہمیشہ کی نفرت کو سامنے رکھا جائے تو نظر آئے گا کہ وہ ۱۹۴۷ء کے دور میں بھی سرمایہ دار مغربی ممالک کی پالیسیوں کے اتنے ہی مخالف تھے۔ فرق صرف یہ تھا کہ قیام پاکستان کے زمانے میں کشمیر و دیگر قومی و تہذیبی مسائل کے بارے میں وہ ترقی پسندوں کی سیاسی سرگرمیوں اور ان کے نظریہ ادب سے اختلاف کی بنا پر ان سے لڑ رہے تھے۔ لیکن بعد میں حکومتی پکڑ دھکڑ اور ترقی پسند تحریک کے زوال کی وجہ سے ان کی مخالف اور لڑائی کی رخ مغرب کے سرمایہ دار ملکوں اور ان کی پالیسیوں کو قبول کرنے والی حکومتوں (بشمول پاکستان) کی طرف ہو گیا؛ اور چونکہ بائیں بازو کے بین الاقوامی رجحانات بھی سرمایہ داروں کے خلاف تھے، لہٰذا عسکری نے ان کی ہم نوائی بھی کی۔ ان کے اس طرز عمل کو ان کے ۵۶۔۱۹۵۵ء کے ادبی مضامین میں بھی دیکھنا مفید ہوگا۔ سہیل حسن کے نام ان کے خطوط، (مطبوعہ غالب شمارہ ۱۔۲) کو بھی اسی پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔

ان کے معروف مضمون "آدمی اور انسان" (۱۹۵۶ء، مشمولہ *ستارہ یا بادبان*)، کو بھی اسی بدلے ہوئے تناظر میں دیکھنا چاہیے، جو اس مسئلے پر ان کے پہلے مضمون "انسان اور آدمی" (۱۹۴۸ء، مشمولہ *انسان اور آدمی*) کے آٹھ برس بعد لکھا گیا۔ چونکہ ان مضامین میں آمدہ مسائل کا عسکری کے ادبی، تہذیبی اور مذہبی تصورات سے گہرا تعلق ہے، اس لئے ان پر خاص توجہ کی ضرورت ہے۔ پہلے مضمون میں عسکری کا مقدمہ صرف یہ تھا کہ روسو کا تصور انسان، جو "آدمی" کے روزمرہ کے تجربات اور جبلی ضرورتوں سے صرف نظر کر کے محض خیالی و تصوراتی انسان کا نقشہ پیش کرتا ہے، محض ایک مجرد خیال ہے۔ اس سے سیاسی، سماجی اور معاشی انسان پیدا ہوتا ہے، جسے سویت روس نے عام کیا ہے۔ عسکری اس مجرد انسان کو زندگی اور ادب دونوں کے لئے خطرناک سمجھتے تھے۔ یہ مضمون اس زمانے کا ہے جب وہ ترقی پسند نظریہ ادب کے خلاف لڑ رہے تھے۔ دوسرے مضمون کا زمانہ آتے آتے ادبی سرد بازاری کی وجہ سے ترقی پسندوں کے خلاف ان کے خیالات میں اتنی شدت نہیں رہی تھی۔ سرمایہ دار اور زر پرست جمہوری ملکوں، جن کا سرخیل امریکہ ہے، کے ادب اور تنقید اور سرکاری قسم کے تہذیبی نمائندوں کی سرگرمیوں سے وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ روسی تصور انسان جس میں انسان کو معصوم و معصوم اور خیر کا مجسمہ فرض کیا گیا تھا اب جمہوری ملکوں میں بھی در آیا ہے۔ یہاں آ کر اس نے "امریکی انسان" کی شکل اختیار کر لی ہے جو آپ اپنا خدا ہے جس کے مذہب میں برے کام تو جائز ہیں مگر برے جذبات کا اظہار حرام ہے۔ ان کہنا تھا کہ یہاں انسان کے بارے میں دو رجحانات پائے جاتے ہیں، پہلا یہ کہ جمہوری ملکوں میں انسان کی نیکی، شرافت اور معصومیت کا ایک پروپیگنڈا ہے جو جذباتی الم ہے۔ یہاں کے سرکاری مبلغ صاف اور سیدھے انداز میں انسان کی کوئی بھی جھوٹی تعریف متعین کرنے کی جرأت سے محروم ہیں۔ اس رجحان کی بنیادی صفت ابہام ہے۔ دوسرا رجحان جس میں پیچیدگی زیادہ

ہے ،یہ ہے کہ یہاں انسان کے خوفناک اور گھناؤنے تجربات کی ستر پوشی نہیں کی جاتی مگر جب "آدمی" کو رد کیے بغیر اس کے ٹھوس تجربات کی بنا پر انسان کی تعریف متعین کرنے کا وقت آتا ہے تو اس سے پہلو تہی کی جاتی ہے۔

بیسویں صدی کے اہم ناول نگاروں سے اخذ ہونے والے انسان کے تصورات. ۱۔سیاسی سماجی انسان (ایچ جی ویلز، اور گالزوردی) ۲۔فطری انسان (ارسکین اور کالڈویل) اور ۳۔جامع انسان (جوئس) کی جھلکیاں دیکھ کر عسکری انسان کی کوئی ایسی تصویر اخذ کرتے ہیں جس میں "تخلیقی صلاحیتیں، مسرت، محبت اور بھرپور طریقے سے زندہ رہنے کی خواہشیں" تو ہیں مگر" آب حیات کے سرچشموں تک پہنچنے کی کوئی صورت نظر نہیں" آتی۔اس انسان کی جھلکیاں صرف جوئس اور لارنس کے ناولوں میں نظر آتی ہیں۔مگر بیسویں صدی کا غالب رجحان یہ ہے کہ انسان کے اندر خیر کے وجود کا انکار تو نہیں مگر مطالعہ صرف بدی کا کیا جاتا ہے۔ اس طرح کے ناول نگاروں (فاکنر، موریاک وغیرہ) میں انسان کا کوئی واضح اور قطعی تصور نہیں ملتا۔ شاید یہ لوگ یہ فیصلہ نہیں کرپاتے کہ انسان محض جسم ہے یا اس میں روح بھی ہے اور ان دونوں میں تعلق کیا ہے۔ان کے ہاں انسان کے اجزاء تو ہیں مگر کل کے تعین میں یہاں ہچکچاہٹ ہے۔عسکری کے خیال میں "آدمی" اور "انسان" کے ایک تخلیقی امتزاج کا تصور شاعروں میں ملٹن اور بورکا کے یہاں ملتا ہے اور ناول نگاروں میں جوئس اور لارنس کے ہاں۔مگر یہ اس دور کا غالب رجحان نہیں۔وہ کہتے ہیں کہ چھوٹی سطح پر یہ تلاش دوسرے درجے کے ادیبوں مثلاً سارتر، کامیو، مالرو اور سیمون دیبوار وغیرہ کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ان کے خیال میں یہ لوگ انسان کی بدی کا انکار نہیں کرتے مگر بدی میں الجھ کے بھی نہیں رہ جاتے۔ان کے ہاں انسان اپنے تخریبی رجحانات کے باوجود کسی ماورائی طاقت کے بغیر اپنے وجود کے الم کو نشاط میں تبدیل کرتا ہے۔یہاں انسانی ہستی کے بنیادی تضادات (موت وحیات، تنہائی و دنیا سے رشتہ، مجبوری و آزادی، خارجی وجود و داخلی وجود) کو قبول اور اپنے جوہر کو تخلیق کرکے انسان زندگی میں اہمیت، معنویت، وقار، حسن اور گیرائی پیدا کرتا ہے۔یہ جوہر ایک خاص صورتحال کے لئے ہوتا ہے۔دوسری صورتحال میں پہنچتے ہی یہ ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے اور دوبارہ اسے تخلیق کرنا پڑتا ہے۔گویا "انسان" اور "آدمی" کا تعلق ایک مستقل جدلیاتی عمل ہے۔

عسکری کے اس مضمون ("آدمی اور انسان") کو ان کے سابقہ خیالات کی نفی بھی سمجھا گیا ہے۔ "انسان اور آدمی" میں عسکری کا کہنا یہ تھا کہ تعمیم (یعنی مجرد انسان) کو تخصیص (یعنی آدمی کے حقیقی جبلی تقاضے) سے آزاد نہیں ہونا چاہیے، جو روسو اور روسی تصور انسان کا خاصا رہا ہے۔جب کہ "آدمی اور انسان" میں انہوں نے یہ کہا ہے کہ تعمیم (انسان کی کوئی واضح اور مکمل تعریف) کی ذمہ داری قبول کرنے سے ہچکچاہٹ ہو تو تخصیص (زندگی سے شر کے وجود کا انکار نہ کرنا، مگر مطالعہ صرف بدی کا کرنا) ایک دلدل بن جاتی ہے جس میں زر پرست امریکی انسان دھنسا ہوا ہے۔تعمیم وتخصیص کی فلسفیانہ اصطلاحوں کے توسط سے ہم نے عسکری کے دونوں مضامین کا لب لباب رکھنے کی کوشش کی ہے۔ان دونوں مضامین میں عسکری نے "انسان" سے "آدمی" اور "آدمی" سے "انسان" تک کا اخلاقی و روحانی سفر طے کیا ہے۔"آدمی اور انسان"، جسے عسکری نے پہلے مضمون کا ضمیمہ کہا تھا، گویا ان کا دوسرا پڑاؤ تھا۔ان دونوں مرحلوں میں تعلق تضاد کا نہیں بلکہ تبدیلی کا تھا۔لیکن ایک اعتبار سے ان دونوں مضامین میں وہ ابھی ایک ہی مقام پر کھڑے تھے۔پہلے مضمون کے آخر میں اگرچہ انہوں نے عام آدمی کی ضروریات کا خیال رکھنے کے حوالے سے اسلام کا ذکر بطور پسندیدگی کے کیا تھا، مگر اس کے باوجود دوسرے مضمون میں جوئس کے ہاں مکمل انسان کا ذکر بطور تحسین کے کرتے ہوئے کسی "ماورائے انسانی طاقت" کو وجود کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔حالانکہ بقول سلیم احمد "اسلام کا تصور انسان کسی ماورائے انسانی طاقت کے مسئلے سے آزاد نہیں"۔(سلیم احمد، محمد حسن عسکری، انسان یا آدمی، ص ۷۰) لہٰذا کہا جاسکتا ہے کہ اپنے دوسرے مضمون تک میں بھی مذہب عسکری کے لئے کوئی حسی ادبی تجربہ نہیں بن پایا تھا۔ان کے تصور انسان کا تیسرا اور آخری مرحلہ "محسن کاکوروی" (۱۹۵۹ء) والے مضمون میں آیا تھا، جو گویا پہلے مضمون کے ضمیمے کا تکملہ تھا۔

عسکری یہ سب کچھ (خارجی طور پر مصر والجزائر کے حوالے سے عالم اسلام کے اتحاد کی خواہش اور باطنی طور پر آدمی و انسان کے مسائل کی تفتیش) اپنے عشق کے دور آخر میں اس وقت کر رہے تھے جب آفتاب احمد کے بقول وہ "اپنے آپ میں سکڑ سمٹ کر رہنے لگے تھے"۔اس دور میں ان کے اندر پائے جانے والے اس اضطراب کی تصدیق ان کے بعض خطوط سے بھی ہوتی ہے۔ مثلاً "میں تو بس دیوانگی کے قریب پہنچ چکا ہوں، شاید آپ کے آنے سے کچھ افاقہ ہو"۔ ۲ راگست ۵۶ء کے ایک خط میں اسلامیہ کالج، لاہور میں آنے اور کراچی چھوڑنے یا نہ چھوڑنے کے تذبذب کے ذیل میں لکھتے ہیں:

"آج کل میں گھر سے باہر نہیں نکلتا۔دن بھر لارنس پڑھتا ہوں۔ اور مضمون وغیرہ لکھنے کی تجویزیں سوچتا ہوں۔ایک جی چاہتا ہے کہ ملازمت بالکل ہی چھوڑ دوں اور گھر پڑا رہوں، کچھ لکھوں لکھاؤں۔آجکل روز میرے ذہن میں ایک نیا موضوع آتا ہے، مگر انگریزی میں

لکھنے کو جی چاہتا ہے اردو لکھنا تو جیسے میں بھول ہی گیا"۔ (۶۵)

۱۰ ستمبر ۱۹۵۶ کے ایک خط میں بھی کچھ گوشہ گیری کی خواہش ہے: "یار میں جان بوجھ کر لاہور نہیں آیا آجکل میں اعتکاف بیٹھ گیا ہوں۔ گھر سے بالکل نہیں نکلتا۔ لاہور آ کے فضول ادیبوں کی چپقلش میں گرفتار ہو جاتا۔ اب میں افسانے لکھنے کی فکر میں ہوں"۔ افسانے تو پھر وہ عمر بھر نہ لکھ سکے اگرچہ دل سے یہ خواہش کبھی رخصت نہ ہوئی تھی۔ ۱۲ دسمبر ۱۹۷۳ء، جب وہ "ماورائے" ادب جا چکے تھے، کے ایک خط میں پیرس میں زیر تعلیم اپنی ایک شاگرد لبنیٰ کے حوالے سے وہاں کی تعلیمی اور ادبی دنیا کا نقشہ کھینچتے ہوئے لکھتے ہیں۔ "اب میں چوبیس برس بعد ایک افسانہ لکھتا ہوں تاکہ آپ کو اندازہ ہو کہ مغرب کا کیا حشر ہو رہا ہے"۔

بہر حال تبدیلی حال کا سلسلہ، جس کا زمانہ ۵۸-۱۹۵۶ء کا ہے، جاری رہا۔ افسوس ہے کہ ان کے اس زمانے کا کوئی خط ہمیں دستیاب نہیں جس سے اس عبوری دور کا حال معلوم ہو سکے۔ عسکری کے دوست انتظار حسین اور ڈاکٹر آفتاب احمد، دونوں نے اس عرصے میں عسکری کے ایک "دور خاموشی" کا ذکر کیا ہے، جس کا ایک سبب اکتوبر ۵۸ء کے مارشل لاء کو بھی بتایا گیا ہے "عین اسی ہنگام میں (جب وہ مصر اور الجزائر کے معاملات پر لکھ رہے تھے) ایوب خان کا مارشل لاء آ گیا۔ عسکری کا قلم پھر رجعت جاٹ گیا۔ پھر دوبارہ رواں ہوا تو اس کا راستہ ہی بدلا ہوا تھا۔ طلابیر، جوائس، پاؤنڈ سب پیچھے رہ گئے تھے۔ اب ابن العربی تھے، رینے گینو تھے"۔ ڈاکٹر آفتاب نے اس تبدیلی کے فوری اسباب میں ان کے عشقیہ تجربے کی ناکامی کو بھی شمار کیا ہے۔ ۵۶ یا ۵۷ء کے لگ بھگ عسکری

"اپنے آپ میں سکڑ سمٹ کر رہنے لگے تھے، یہی وہ زمانہ ہے جب ان کی ذہنی زندگی میں ایک انقلاب آنا شروع ہوا...اور ۵۸ء کے مارشل لاء کے بعد اس کی رفتار اور تیز ہو گئی۔ انہوں نے واقعی ایک قسم کا مراقبہ اختیار کر رکھا تھا۔ لکھنا ترک کر دیا تھا۔ اب وہ زیادہ تر تصوف اور دینی مسائل پر کتابیں پڑھنے لگے تھے اور اس شغل میں ان کا انہماک دیدنی تھا۔ (آفتاب احمد آگے مزید لکھتے ہیں) میں عسکری کی جذباتی زندگی میں محرومی اور ناکامی کے اس صدمے کا ذکر کر چکا ہوں کہ جس نے ان کو اندر سے ہلا کر رکھ دیا تھا۔ وہ اس سے ابھی پوری طرح سنبھلے نہیں تھے کہ یہ ایک نیا صدمہ کہ جس کی نوعیت اگرچہ بالکل مختلف تھی عسکری کے لئے ایک تازہ محرومی لے کر آیا۔ مارشل لاء نے ان کا سب بڑا اثاثہ یعنی قلم چھین لیا اور یوں وہ اپنی شخصیت کے سب سے قوی تقاضے کی تسکین یعنی اظہار سے محروم ہو گئے۔ عسکری کے ہر وقت مصروف رہنے والے ذہن کا تقاضائے اظہار ان کے لئے ایک مسئلہ بن گیا۔ سیاسی سطح پر جبر و استبداد سے نبرد آزما ہونا عسکری کے بس کی بات نہیں تھی وہ تو ایک کھلی اور آزاد فضاء میں قلم کی ہی جنگ لڑ سکتے تھے۔ لیکن اب اس کا امکان بھی ختم ہو گیا تھا۔ لہٰذا جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں وہ ایک قسم کے مراقبے میں چلے گئے تھے اور آخر کار ان کی "واماندگی شوق" انہیں اسلام کے دینی اور متصوفانہ فکری راہ پہ لے آئی کہ جس میں اظہار پر کوئی پابندی، اور قدغن نہ تھی اور نہ ہو سکتی تھی۔ ڈیڑھ دو برس کے مراقبے کے بعد جب عسکری ایک نئے ماہنامے "ساقی رنگ" کے صفحات پر طلوع ہوئے تو وہ ایک دوسرے عسکری تھے۔" (آفتاب احمد، ڈاکٹر، محمد حسن عسکری۔ ایک مطالعہ ص ۱۱،۳۰،۵۳)

اس میں کوئی شک نہیں کہ مارشل لاء کا نفاذ "کھلی اور آزاد فضاء" کے قائل عسکری کے لئے ایک بڑا صدمہ ثابت ہوا ہوگا۔ لیکن کیا واقعی مارشل لاء نے ان کا قلم بھی چھین لیا تھا؟ اس امر کو ہم عسکری کی اس عرصے کی تحریروں کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں ایوبی مارشل لاء ۸،۷ اکتوبر ۱۹۵۸ء کو لگا تھا۔ صحافتی دنیا پر اس کے فوری اثرات اچھے نہ تھے۔ پروگریسو پیپرز لمیٹڈ کے لئے تو یہ "پرامن انقلاب" بڑا بھاری پڑا۔ بقول ضمیر نیازی کے ایک ہفتے کے اندر ہفتہ وار "لیل و نہار" کے ایڈیٹر سید سبط حسن اور کچھ عرصے بعد "امروز" کے ایڈیٹر احمد ندیم قاسمی کو سیفٹی ایکٹ کے تحت گرفتار کر لیا گیا اور تھوڑے دنوں بعد فیض احمد فیض سے بھی یہی سلوک ہوا۔ (ضمیر نیازی، صحافت پابند سلاسل، ص ۱۱۹) مصر و الجزائر وغیرہ کے مسئلے پر عسکری سبط حسن اور فیض جیسے ترقی پسندوں کے قریب آ چکے تھے۔ کچھ اس سبب سے اور کچھ آزادی اظہار کے سختی سے قائل ہونے کی بنا پر انہیں قدرتی طور پر اس کا بہت صدمہ ہوا۔ جب انہیں ان گرفتاریوں کی خبر ملی تو بقول آفتاب احمد "عسکری بالکل سناٹے میں آ گئے، اردو ان کا ساتھ چھوڑ گئی۔ انگریزی میں کہا This is Cold Terror اور خاموش ہو گئے۔" (آفتاب احمد، محمد حسن عسکری۔ ایک مطالعہ ص ۵۲) یاد رہے کہ عسکری کا یہ ردعمل کسی وقتی سیاسی مصلحت کے تحت نہیں تھا بلکہ ۴۹-۱۹۴۸ء میں جب اس وقت کی مسلم لیگ حکومت نے کچھ ترقی پسند رسالوں اور ادیبوں کے لئے سخت گیری کی پالیسی اختیار کی تو باوجود اس کے کہ تب عسکری ترقی پسندوں کے خلاف ہر محاذ پر لڑ رہے تھے، انہوں نے اسی طرح کے ردعمل کا اظہار کیا تھا۔ مارشل لا کا یہ عتاب صرف دنیا صحافت پر نہ پڑا تھا بلکہ ادبی حلقوں پر بھی اس کی بڑی دہشت طاری ہوئی تھی۔

۵۸ء میں عسکری نے جو آٹھ نو مضامین لکھے ان میں زیادہ تر اکتوبر ۵۸ کے مارشل لاء سے قبل کے ہیں۔ مثلاً میر پر دو مضمون (ساقی میر نمبر، ستمبر ۵۸ء) اور الجزائر و اسلامی دنیا کے معاملات سے متعلق مضامین جن کا ذکر ہو چکا ہے۔ ان کے علاوہ صرف "رومال کی زنجیر" (۱۹۵۸ء) ایک ایسا مضمون ہے جس کے بارے میں نہیں کہا جا سکتا کہ مارشل لاء سے قبل کا ہے یا بعد کا۔ لیکن اس مضمون کے موضوع میں ایسے آثار موجود ہیں جن سے اسے مارشل لا کے بعد کی تحریر سمجھا جا سکے۔ ایک تو اس کا اسلوب جو عسکری کے سابق رواں دواں اور واضح اسلوب کی طرح کا نہیں اور دوسرا اس کا موضوع جو نہ صرف کسی فوری سیاسی و قومی مسئلے سے متعلق نہیں بلکہ ادب اور خاص طور پر اردو ادب سے بھی اس کا کوئی خاص تعلق نہیں۔ اور کچھ ایسا ہی انداز ان کی ایک بعد کی تحریر "حکایت نے" (۱۹۵۹ء) کا بھی ہے۔ جو کسی تجریدی افسانے کی مد میں رکھے جانے کے قابل ہے۔ اسی دور میں عسکری کی مذہب یا تصوف کی طرف سنجیدہ رغبت کا پہلا سراغ ان کے مضمون "محسن کاکوروی" (۱۹۵۹ء) سے لگایا جا سکتا ہے۔ اور پھر ۱۹۶۰ء میں لکھے جانے والے "سات رنگ" والے مضامین (جو اب زیادہ تر وقت کی راگنی میں شامل ہیں) میں یہ رنگ بہت واضح ہو کر سامنے آتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے دیکھا انتظار حسین اور ڈاکٹر آفتاب احمد عسکری کے اس ذہنی انقلاب سے قبل ان کی ڈیڑھ دو سال کی خاموشی سا ایک قسم کے مراقبے کے قائل ہیں جس کا ایک سبب مارشل لاء کا نفاذ بھی بتایا جاتا ہے۔ لیکن جمال پانی پتی نے اس بات سے شدید اختلاف کیا ہے اور عسکری کے مضامین "رومال کی زنجیر"، "حکایت نے"، "محسن کاکوروی" اور اکتوبر ۶۰ سے پہلے لکھے گئے "سات رنگ" والے مضامین کی شہادتیں پیش کر کے ڈیڑھ دو سال کے مراقبے والے مفروضے کی سختی سے تردید کی ہے۔ (جمال پانی پتی: عکس سے اثبات تک، ص ۵۵) راقم کا خیال ہے اصولی طور پر تو جمال پانی پتی کا نقطہ نظر درست ہے کہ اکتوبر ۱۹۵۸ء کے مارشل لا اور سات رنگ والے مضامین کے درمیانی عرصے میں عسکری کے قلم سے نہ صرف محولہ بالا بلکہ "عوامی تھیٹر" (اپریل ۱۹۵۹ء) اور "شاکر علی" (۱۹۶۰ء) جیسے مضامین بھی نکل چکے تھے۔ علاوہ ازیں "روداد" بھی قیاساً ۱۹۶۰ء کی تحریر معلوم ہوتی ہے۔ لہٰذا "مارشل لاء کا قلم چھین لینے والا" جملہ تو صورت واقعہ کا ذرا مبالغہ آمیز بیان معلوم ہوتا ہے۔ البتہ یہ حقیقت ہے کہ ۱۹۵۶ء کے بعد سے ان کے لکھنے کی رفتار میں ہر سال جو کمی آتی جا رہی تھی تو یہ رجحان اب بھی زوروں پر تھا۔ ۱۹۵۹ء۔۱۹۵۸ء میں انہوں نے جو چودہ پندرہ مضامین لکھے ان میں کم و بیش آٹھ مارشل لاء سے قبل کے ہیں۔ پھر جو لکھا بھی اس کا تعلق "باطنی دنیا" سے زیادہ رہا ہے "جس میں اظہار پر کوئی پابندی اور قدغن نہ تھی" بلکہ بعد میں بھی تادم مرگ عسکری کے قلم سے کسی ملکی یا سیاسی مسئلے پر کوئی تحریر نہیں نکلی سوائے "پاکستانی قوم اور جہاد" (۱۹۶۵ء) نامی ایک مضمون کے جو ۱۹۶۵ء کی جنگ کے حوالے سے تھا۔

عسکری کی تحریروں میں دین، مذہب، اسلام، اخلاقیات، اور تصور انسان کے مباحث کو اگر تاریخی ترتیب سے دیکھا جائے تو ایک مسلسل تلاش، جستجو اور تبدیلی کا عمل نظر آتا ہے۔ ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کا اس میں صرف اتنا دخل ہو سکتا ہے کہ جو تفتیشی عمل عسکری کے اندر ایک روحانی کشمکش اور باطنی نمو کے طور پر جاری تھا اس "پابندی اظہار" نے ایک ٹھہراؤ پیدا کر کے اس کے پکنے اور پختہ ہونے کے لیے عمل انگیز کا کام کیا ہو۔ یہی بات مارشل لا سے کہیں زیادہ ان کے عشقیہ تجربے کی عطا کردہ تنظیم و تہذیب اور قلب ماہیت کے بارے میں کہی جا سکتی ہے جس کے بعد وہ اپنے آپ میں سمٹتے چلے گئے تھے۔ عسکری نے "روداد" والے مضمون میں لکھا ہے کہ

> "روداد میرے لئے ایک واردات ہے، ایک حادثہ ہے، جس کا پتہ ہمیشہ بعد میں چلتا ہے اور جس کا مطلب بعض اوقات سمجھ میں نہیں آتا۔ یہ بتانا تو مشکل کام ہے کہ آدمی کے کون سے تجربے نے کون سے تجربے کو منور کیا اور کن تجربات کو ممکن بنایا۔ مگر آسانی کی خاطر میں یہ کہا کرتا ہوں......" (ستارہ یا بادبان، ص ۳۳۵)

آگے عسکری نے آسانی کی خاطر جو کہا سو کہا مگر اس اقتباس میں روداد کی جگہ "عشق" رکھ دیا جائے اور واردات کے نتائج کو سمجھنے کے لیے "آسانی کی خاطر" ان کا متصوفانہ زندگی کی طرف پلٹنا کہہ دیں تو کوئی خاص مبالغہ نہیں ہوگا۔ مگر وہی احتیاط ملحوظ رکھتے ہوئے کہ اس کی حیثیت بھی عسکری میں ہمیشہ سے موجود باطنی تفتیش کے لئے عمل انگیزی کی تھی۔ جو سفر ۱۹۴۳ء سے کسی نہ کسی انداز سے جاری تھا اب وہ یکایک اپنی منزل پر ختم ہو رہا تھا۔

جسم خاک از عشق بر افلاک شد　　　کوہ در رقص آمد و چالاک شود

ایوب خان کے مارشل لا کے ساتھ ہی ادیبوں کی ایک تنظیم رائٹرز گلڈ کا قیام عمل میں آیا جس کی طرف عسکری کا رد عمل اپنے ہی انداز کا تھا۔ یہاں بھی وہ اپنی مخصوص بے نیازی کے ساتھ سب سے الگ نظر آئے۔ قدرت اللہ شہاب نے تو رائٹرز گلڈ کو بے نوا اور کسمپرس ادیبوں کو

بھی بااقتدار اور مراعات یافتہ طبقوں کے شانہ بشانہ لا کھڑا کرنے کا ایک ذریعہ قرار دیا ہے۔ جس کا مقصد ایک طرف ان کے لئے فلاح و بہبود کے راستے کھولنا تھا اور دوسری طرف ادب اور ادیب کی آزادی کو سنسرشپ کی کسی ممکنہ مارشل لائی ضابطے سے بچانے کے لئے خود حفاظتی کی موثر ڈھال مہیا کرنا بھی تھا۔ تاکہ "اگر حکومت کسی وقت واقعی علم و ادب کے شعبوں میں فلاح و بہبود کے کسی منصوبے کا ڈول ڈالے تو ادیبوں کی ایک اجتماعی تنظیم اس کی وصول یابی اور پیش رفت کے لئے پہلے ہی سے عالم وجود میں موجود ہو" لیکن عمومی طور پر اسے، شمیم احمد کے الفاظ میں، ادیبوں کو پھنسنے کا ایک پھندا سمجھا گیا جو ایوب خان نے قدرت اللہ شہاب کے ذریعے بنوایا تھا۔ (۶۶) ۲۹-۳۱ جنوری ۱۹۵۹ء کو کراچی میں کل پاکستان رائٹرز کنونشن منعقد ہوا، جس کے لئے ملک کے طول و عرض سے ادیبوں کو دعوت نامے (مع زر کرایہ) ارسال کر کے بلوایا گیا۔

کنونشن میں شرکت کے لئے لاہور سے ادیب، کیا ترقی پسند اور کیا رجعت پسند، جوق در جوق کراچی روانہ ہوئے۔ صرف دو آدمیوں نے اس میں بہانگ دہل شرکت سے انکار کیا۔ لاہور سے مولانا صلاح الدین احمد اور کراچی سے محمد حسن عسکری نے۔ عسکری کے لاہور کے دوست ناصر کاظمی، اور انتظار حسین بھی شرکت کے لئے کراچی گئے تھے جس پر بقول آفتاب احمد عسکری نے ان کا بہت پیچھا لیا۔ انتظار حسین کہتے ہے کہ میں اور ناصر کاظمی کنونشن میں شرکت کے سلسلے میں پس و پیش کر رہے تھے، مگر صفدر میر نے ہمیں قائل کر کے چھوڑا۔ آگے کا قصہ انتظار حسین کی زبانی:

> "ہمارے حساب میں بھی بالآخر اس کام میں شریک ہونا ہی نکلا۔ ٹی ہاؤس سے (انتظار حسین، ناصر کاظمی اور ان کے ترقی پسند دوست) ساتھ چلے تھے۔ کراچی جا کر کند ہم جنس باہم جنس پرواز۔ وہاں سارے ترقی پسند اسی حساب سے آئے بیٹھے تھے، جس حساب سے صفدر (میر) صاحب گئے تھے۔ تو ان کی پرواز ان کیساتھ۔ میں کنونشن کے افتتاحی اجلاس سے نکل کر عسکری صاحب کی طرف ہولیا۔ ادھر ایک نیا اختلاف پھوٹ پڑا تھا، مگر اس کا مجھے ایک دن پہلے ہی پتا چل گیا تھا۔ ایک دن پہلے میری شاہد صاحب سے ملاقات ہوئی تھی۔ ان کے یہاں اس بات پر بہت تلخی نظر آ رہی تھی کہ کنونشن میں وہ تو شریک ہو رہے ہیں مگر عسکری صاحب نے ان کا بھی منہ نہیں کیا اور کنونشن میں شریک ہونے سے صاف انکار کر دیا...
>
> عسکری صاحب کب سے مجھے لکھ رہے تھے کہ ایک پھیرا کراچی کا لگاؤ۔ اب میں وہاں پہنچا تو کس رکھائی سے ملے۔ میں سمجھ تو گیا مگر چپ رہا۔ رفتہ رفتہ کھلے، بولے "میں سمجھ رہا تھا کہ تم اور ناصر نہیں آؤ گے"۔ میں نے کہا کہ شرکت سے انکار کا شرف لاہور والوں میں سے تو بس مولانا صلاح الدین احمد نے حاصل کیا۔ باقی ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے سب ہی یہاں ہوئے کھچے چلے آئے ہیں، مگر آپ کی نیت کا حال تو ہمیں بالکل معلوم نہیں تھا۔" بولے "ہاں، وہ تمہارے ابن الحسن میرے پاس آئے تھے میں نے کہا کہ آ جاؤں گا، پولیس کو بھیج کر بلوا لینا"۔ (۶۷)

عسکری جو ایوب خان کے مارشل لا سے ویسے ہی سخت نالاں تھے، رائٹرز گلڈ کے قیام یا اس کی دیگر کارروائیوں میں کیسے شریک ہو سکتے تھے۔ یہ درست ہے کہ قیام پاکستان کے ابتدائی دنوں میں وہ ادیبوں کی ایک ایسی تنظیم کی ضرورت کے بڑی شدت سے قائل تھے جو اہم قومی مسائل پر ملک و قوم کی آواز میں آواز ملا کر اس کی امنگوں کا ساتھ دے۔ کشمیر کے مسئلے پر انہوں نے ادیبوں کو حکومت پاکستان کے موقف کا قائل کرنے اور اسکی ہمنوائی میں دستخطوں کی مہم بھی چلوائی تھی۔ اسی طرح جب نہر سوئز کے معاملے پر امریکہ و یورپ یک زبان ہو کر مصر اور عالم اسلام پر اٹھ کھڑے ہوئے تھے تو عسکری نے پاکستانی ادیبوں کے ضمیر کو پکارنا شروع کر دیا تھا، مگر یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ ان کی نظر میں ادیب کا اصل منصب ایک محتسب اور "نگران" کا تھا جسے اپنی آزادانہ حیثیت پر کبھی سمجھوتا نہیں کرنا چاہیے۔ مئی ۴۶ کی "جھلکیاں" میں ہم دیکھتے ہیں کہ مسلمانوں کے اجتماعی معاملات اور مفادات کے محافظ کے طور پر تو وہ قائد اعظم کے پوری طرح ہمنوا تھے اور پاکستان کو مسلمانوں کی تہذیب و کلچر کا قلعہ سمجھتے تھے، مگر وہ قائد اعظم کے غیر مشروط وفادار نہ بننا چاہتے تھے۔ ۲۰ جولائی ۴۸ کے ایک خط میں انہوں نے ممتاز شیریں کو لکھا تھا کہ میں محض قومی فائدے کے لئے اپنی رائے کو چھپانے اور حقیقت کو مسخ کرنے کا قائل نہیں ہوں۔ میں خود سے اختلاف کرنے والے کی آزادی اظہار کے حق کی حمایت کے لئے قائد اعظم تک سے لڑنے کو تیار رہوں گا

> "میں اس بات کو پاکستان کے حق میں کوئی اچھی بات نہیں سمجھوں گا کہ پاکستانی ادیب ہر بات میں قوم یا حکومت کی حمایت کرنے لگیں یا ہر بات کو صرف قومی مفاد کے نقطہ نظر سے دیکھیں۔ میں تو صرف معروضیت اور بے غیر جانبداری چاہتا ہوں اور قوم کی بچی تعمیر کا راز اسی میں سمجھتا ہوں... اگر میں اپنے لئے کسی شاندار مستقبل کا خواب دیکھتا ہوں تو کسی "وفادار" کسی حیثیت سے نہیں بلکہ بھگوڑے کی حیثیت

ہے"۔(۶۸)

یاد رہے کہ عسکری کے یہ خیالات ۱۹۴۸ کے اس زمانے کے ہیں جب وہ پاکستانیت کے اڑ کر لگنے والے جذبے میں سرشار، ریاست اور ادب کی وفاداری کے مسائل چھیڑ کر ایک ہنگامہ اٹھائے ہوئے تھے۔ عین اسی ہنگام جب ریاست نے ان کے مخالف ترقی پسند ادیبوں پر ہاتھ ڈالنا شروع کیا تو عسکری مسلم لیگی حکومت کے خلاف اپنے مخالفوں کی صف میں بھی کھڑے ہوئے نظر آئے تھے۔ ایوب خان کے مارشل لا آتے آتے ویسے بھی پاکستان کی سرکاری پالیسی کے پلوں کے نیچے سے امریکی مفادات کا بہت سا پانی بہہ چکا تھا، اس لئے عسکری حکومتوں کی امریکہ نواز پالیسی کی وجہ سے ان کے بھی خلاف ہو چکے تھے۔

رائٹرز گلڈ پر انہوں نے شاید ہی کبھی کچھ لکھا ہو کہ اس زمانے میں وہ ان مسائل سے بہت آگے جا چکے تھے۔ ان کا عملی ردعمل تو ہم دیکھ چکے کہ "پولیس بھیج کر بلوا لینا" والا تھا۔ ان کی تحریروں کی روشنی میں یہ سمجھنا مشکل نہیں ہونا چاہیے کہ انہیں اس سے کس قسم کے خدشات رہے ہوں گے۔ ان کے نزدیک ادیب کا اصل کردار کسی ہیئت حاکمہ کے وفادار کے بجائے ایک باغی اور ناقد کا تھا۔ پاکستان میں وہ حتی المقدور خود یہ کردار ادا کرتے رہے تھے۔ سن ۵۰ کے بعد اگر چہ وہ بار بار قومی اور سیاسی معاملات سے لاتعلقی کا اعلان کرتے نظر آتے ہیں، مگر فی الاصل وہ گوشہ گیر ہو کر کبھی نہیں بیٹھے۔ کڑھنا اور سلگنا ان کے نزدیک ادیب کا مقدر تھا۔ اس سلسلے میں وہ جیمس جوئس، ایزرا پاؤنڈ، جینیس، لورکا، بودلیر، فلوبیر اور سارتر وغیرہ کی مثالیں پیش کرتے رہتے تھے۔ پاکستان اور اسلامی دنیا میں امریکہ اور اس کے حواریوں کے عمل دخل کا معاملہ ہو، مسلم لیگ کی سرمایہ پرستی کی پالیسی ہو، نہر سوئز، الجزائر اور عرب دنیا کے مسائل ہوں، ۱۹۶۵ کی جنگ کا معاملہ ہو یا پھر ۱۹۷۰ کے بعد ذوالفقار علی بھٹو کی شخصیت سے لگاؤ کا موقعہ ہو، عسکری ملکی و قومی مسائل سے لاتعلق ہو کر کبھی نہیں بیٹھ سکے۔ اور یہ سب ظاہر ہے کہ رائٹرز گلڈ کا رکن بن کر ممکن نہیں تھا، جس کے کرتا دھرتا، بقول قدرت اللہ شہاب کے، جغادری ادیب ہی تھے۔ بہر حال وہ سرکاری افسران بھی تھے جن کی وجہ سے ان کو پی ای این سے اختلاف تھا۔

عسکری کی چالیس سالہ ادبی زندگی ایک مسلسل جستجو کی داستان ہے۔ جس میں وہ کبھی کسی ذاتی یا اجتماعی مصلحت کوشی کا شکار نہیں ہوئے۔ کوئی ترغیب یا ترہیب انہیں ذرا، بہکا نہیں سکی۔ وہ رائے تبدیل کرنے سے نہیں ڈرتے تھے، مگر کسی لالچ یا خوف کی وجہ سے نہیں بلکہ اپنے حواس، جبلت اور ادبی تجربات کے پیش نظر ایسا کرتے تھے۔ سلیم احمد نے، جن کی ادبی زندگی کا ایک بڑا حصہ عسکری سے اختلاف کرتے گزرا ہے، ان کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ ہمیشہ حالات کے مخالف دھارے میں سفر کرنے کے عادی تھے۔(۶۹) اپنے زمانے کی مروجہ روایتوں کی انہوں نے کبھی پروا نہیں کی بلکہ جس رجحان کو وہ سکہ رائج الوقت بنتے دیکھتے ان کی طبیعت فوراً اس سے ابا کرنے لگتی تھی۔ ۱۹۳۰ سے قبل جب اردو میں رومانوی اسلوب کا زور تھا عسکری اس کے مقابلے میں حقیقت نگاری اور سماجی زندگی سے دلچسپی رکھنے والے ادب کے قائل تھے۔ سن ۴۰ کے عشرے میں ترقی پسند تحریک کے زیر اثر اہل دانش جب صرف سیاسی سماجی اور معاشی عوامل ہی کو حقیقی موثرات حیات قرار دے کر انفرادی تخلیقی جوہر کو بھی انہی کا پروردہ قرار دے رہے تھے، عسکری نے اجتماعی زندگی کے مقابلے میں فرد کے انفرادی باطنی تجربات کی معنویت پر غور کرنا شروع کر دیا تھا۔ پھر وہ قیام پاکستان کے زمانے میں، اجتماعی سیاسی و سماجی معنویت کو اہم سمجھنے والے ترقی پسندوں سے برصغیر کے کروڑوں مسلمانوں کے اجتماعی شعور سے بیگانگی کا سبب پوچھنے لگے۔ ۵۰ء میں ادب کے جمود، ادب کی موت، فرانسیسی ادب، پیروی مغربی کی ضرورت، امکانات اور مشکلات کے مسائل ہوں یا اتحاد عالم اسلام کے سوال اور سرمایہ دارانہ نظام اور امریکی عزائم کے معاملات، ہر ہر موقع اور مسئلے پر ان کی راہ سب سے جدا رہی۔ سن ۵۷-۱۹۵۶ء کے قریب جب ان کے قریبی دوستوں کو بھی یہ شبہ ہونے لگا تھا کہ امریکی سرمایہ پرستانہ رجحان کی مخالفت اور ردعمل کے نتیجے میں عسکری واپس اپنی ترقی پسندی کی طرف لوٹنے لگے ہیں، تو ایک "وقفہ ماندگی" کے بعد انہوں نے ترقی پسندی اور پیروی مغرب کی منزل سے بھی آگے جدید تہذیب کی معنویت ہی پر سوال اٹھانا شروع کر دیئے۔ اور پھر لوگوں نے دیکھا کہ وہ اپنے پسندیدہ فرانسیسی ادب سمیت پورے مغربی ادب ہی کو "شرک کا عمل غبارہ" قرار دے کر اپنے مشرقی و دینی سرچشموں کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے اور آخرش اس نتیجے پر پہنچے کہ اگرچہ مغرب نے ہمیں خراب کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی لیکن بحمد اللہ ہماری دینی روایت اس طرح محفوظ ہے کہ دنیا کی کوئی روایت اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔

۱۹۶۰ سے تادم مرگ عسکری کی زندگی اس تصور انسان کے خدوخال دکھانے میں گزری جس کی تلاش انہوں نے "انسان اور آدمی" (۱۹۴۸) سے شروع کی تھی اور جسے "آدمی اور انسان" (۱۹۵۸) سے گزر کر "محسن کاکوروی" (۱۹۵۹) میں پالیا تھا۔ اس کے بعد وہ رینے

گینوں اور ابن عربی سے ہوتے ہوئے مجدد الف ثانی اور مولانا اشرف علی تھانوی کے حلقہ بگوش ہو گئے۔ آئندہ سطور میں ہم ان کے اس ذہنی انقلاب کی عہد بہ عہد داستان ان کی چند نمائندہ تحریروں کی روشنی میں بیان کریں گے۔

عسکری کی باطنی قلب ماہیت کسی وقتی جوش یا اعصابی تھکاوٹ کا نتیجہ نہیں تھی بلکہ گزشتہ بیس برس کے ادبی تجربات اور مغربی فکر و فلسفے سے مل سکنے والے جوابات سے پیدا ہونے والی بے اطمینانی کا ثمرہ تھا۔ ان کی روحانی تفتیش کے اس عمل کو جمال پانی پتی نے نفی سے اثبات کا نام دیا ہے، جو درست ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ عسکری جس مقام پر آخر میں پہنچے اس کے دھندلے سے نقوش کا احساس ان کے اندر ابتداء ہی سے تھا۔ مثلاً ان کے پہلے افسانوی مجموعے جزیرے کے ''اختتامیہ'' سے چند ایک اقتباسات بلا تبصرہ ملاحظہ ہوں۔ بیسویں صدی کے مخصوص معاشی حالات، سماجی تبدیلیوں نئی سائنس اور فلسفے سے جنم لینے والے اثرات اور اپنے افسانوں اور نئے ادب میں پڑنے والی تنہائی، علیحدگی، تبدیلی، تغیر، انکار، منفیت کی فضا اور اقدار کی شکست و ریخت کے بیان کے بعد عسکری لکھتے ہیں۔

''لیکن میں 'پرانے خیال کا بزرگ' رہنے کی اجازت چاہتا ہوں۔ شاید یہ عناصر اس وقت تک ادب پر غالب رہیں گے جب تک کہ دنیا کے نظام میں بنیادی تبدیلیاں واقع نہ ہوں۔ اور اخلاقی اقدار پھر سے قائم نہ ہو جائیں۔ ..دراصل ہمارے نظام زندگی نے ہمارے اندر ایک زنانہ پن اور انفعالیت پیدا کر دی ہے۔ اور ہمارے وجود کی مرکزیت بالکل غارت ہو چکی ہے آجکل اپنے آپ سے گہرے اور بنیادی اخلاقی سوال پوچھنے لازمی ہیں۔ میں اس ضرورت سے واقف تو تھا مگر تن آسانی کی وجہ سے میں نے روحانی کاوش گوارا نہیں اور بڑے بڑوں کا سر چکرا دینے والے ہمہ گیر سوالات سے جان چراتا رہا۔ میں نے ہمیشہ روحانی سمجھوتے سے کام لیا ہے۔ یہ چیز اتنی ضرر رساں نہ ہوتی اگر مجھے اخلاقی قدروں کی اہمیت کا احساس نہ ہوتا۔ لیکن میرا گناہ یہ ہے کہ میں نے جان بوجھ کر آنکھیں دوسری طرف پھیر رکھی ہیں... جو روحانی کیفیتیں میں نے پیش کی ہیں وہ مغربی ادب میں روزمرہ کی چیز ہیں۔ <u>اگر اردو کے ادیب اسی روش پر چلتے رہے تو شاید ہم بھی کوئی نئی چیز نہیں پیش کر سکیں گے۔ ہاں مغربی ادب کا مشرقی ایڈیشن ضرور تیار کر لیں گے</u>...

ادب اپنے تعیش کے لحاظ سے تو ضرور بین الاقوامی ہوتا ہے مگر اس کی اصل قومی اور نسلی ہوتی ہے۔ آم کھایا تو جا سکتا ہے دنیا کے ہر گوشے میں، مگر پیدا ہوتا ہے وہ ہندوستان ہی میں۔ کسی قوم کا ادب ان عناصر — اس مخصوص مزاج اور فضاء— کو پیش کرنے کی وجہ سے قابل قدر ہوتا ہے جو دنیا کی دوسری قوم پیش نہیں کر سکتی اور یہ مخصوص مزاج اپنی روح کو عوام کی زندگی میں رسا بسا لینے سے حاصل ہوتا ہے۔ اگر ہمیں دنیا کے ادب میں اپنی جگہ بنانی ہے تو دنیا ہم سے وہ مانگے گی جو صرف ایک ہندوستانی دے سکتا ہے۔ ..میں یہ نہیں کہتا کہ ہم نے روح عصر کی ترجمانی نہیں کی، ہم صرف اس روح کو نظر انداز کر گئے ہیں جو ماورائے عصر ہے جو ادب تو ضرور گئی ہے مگر عوام میں اب بھی موجود ہے.... یہ بدمزگی کی نسبت ادب سے زیادہ متاثر ہونے کا نتیجہ ہے۔

ہم نے مغربی شعور کو بغیر ناقدانہ نظر ڈالے کلیتاً قبول کر لیا ہے، بلکہ اپنے آپ کو اس کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا ہے — اور مغربی شعور بھی وہ جو انحطاط پذیر ہو۔ یہ یقیناً روحانی بے چارگی کے مترادف ہے۔ ہم ہر قسم کے تجربے کر رہے ہیں، سوائے روحانی تجربے کے جو سب سے اہم ہے۔ ..جب ہم نے مغربی شعور کو قبول کر لیا تو واقعی ہم نے ایک قدم آگے بڑھایا تھا مگر اب یہ شعور خود اپنے ہاتھوں اپنا گلا گھونٹ رہا ہے۔ خود مغرب ایک نئے شعور کے لیے مضطرب ہے۔ مغربی ادب کی حالت دیکھتے ہوئے یہ کہنا بجا ہوگا کہ اگر یہ نیا شعور کوئی فراہم کر سکتا ہے تو چین یا ہندوستان''۔ (اقتباسات از ''اختتامیہ''، جزیرے (۱۹۴۳ء)، مشمولہ عسکری کے افسانے، ص ۹۲-۱۸۹)

یہ اقتباسات فروری ۱۹۴۳ کے ہیں۔ اور واقعی پرانے ''بزرگانہ خیالات ہیں'' کہ عسکری پر، بقول یوسفی، بڑھاپے کا جوانی لیوا حملہ بھری جوانی (بہ عمر ۲۳ سال) ہی میں ہو گیا تھا۔ اپنے دائرہ زندگی کی اختتامی قوس پر، جب وہ ''وجود کی مرکزیت'' کی تلاش میں مابعد الادبیات یعنی مذہب اور تصوف کی پناہ میں چلے گئے تھے، ان کے خیالات صرف ایک مضمون ''مشرق اور مغرب کی آویزش۔ اردو ادب میں'' (۱۹۶۰ء) میں دیکھ لینا کافی ہیں۔ برصغیر پاک و ہند کی فکری و ادبی تاریخ میں جو سفر سرسید کی رہنمائی اور حالی کے مشورے

حالی اب آؤ پیروی مغربی کریں بس اقتدائے مصحفی و میر ہو چکی

سے شروع ہوا تھا، اس سب کے پس منظر میں عسکری لکھتے ہیں:

''اب سنئے کہ خود مغربی تہذیب کے بڑے نمائندوں نے اپنے معاشرے کی ہر اہم تبدیلی کے بعد پورے عمل کا خلاصہ کس طرح پیش کیا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں نیٹشے نے اعلان کیا کہ خدا مر گیا۔ ۱۹۲۵ء کے قریب ڈی ایچ لارنس نے اعلان کیا کہ انسانی تعلقات کا ادب مر گیا۔ ۱۹۴۵ کے بعد مالرو نے اعلان کیا کہ انسان مر گیا۔

میں یہ اعلانات نقل کرنے پر اکتفا کرتا ہوں۔ ترقی یا تنزل کا فیصلہ آپ خود کرلیں... مغرب کا ہر ادبی نظریہ ایک محدود اور مخصوص دائرے میں مشرقی ادب پر بھی عائد ہو سکتا ہے۔ بس فرق صرف اتنا پڑے گا کہ مشرق کا بہت سا ادب اس دائرے کے باہر رہ جائیگا... لیکن مغربی طریقہ اختیار کرتے ہوئے ہمیں اس بات سے بے خبر نہیں رہنا چاہیے کہ اگر ہم نے مغربی ادب کے موجودہ اور غالب رجحانات کی پیروی کی تو ہم زیادہ سے زیادہ اتنا کرسکیں گے کہ مغرب جیسا ادب پیدا کرچکا ہے اس کی ایک نقل ہم بھی تیار کردیں، اور جب مغربی ادب اپنی فطری موت مرے تو اس کے تھوڑے دن بعد ہمارا ادب بھی مر جائے گا"۔

عسکری کے ناقدین، سرسید احمد خان اور مولانا حالی کی ہمنوائی میں مغرب سے اچھی اچھی باتیں لے لینے اور بری بری باتیں چھوڑ دینے یعنی مشرق و مغرب کے حسین امتزاج اور دنیا کے "ایک عالمی گاؤں" بن جانے کا ذکر بڑی للک کے ساتھ کیا کرتے ہیں۔ عسکری اسی پس منظر میں یہ سوال اٹھاتے ہیں:

"اگر مشرقی طریقہ ہمارے لئے ناممکن ہوگیا ہے اور مغربی طریقے میں یہ خطرے ہیں تو کیا یہ نہیں ہوسکتا کہ ہم دونوں کے امتزاج سے ایک نئی طرح کا ادب پیدا کرلیں؟ امتزاج صرف دو ایسی چیزوں کا ہوسکتا ہے جن میں چند بنیادی باتیں مشترک ہوں۔ لیکن حقیقت کا مشرقی تصور اور مغربی تصور دو اتنی متضاد چیزیں ہیں کہ اگر مشرقی تصور صحیح ہے تو مغربی بالکل غلط ہے، اور اگر مغربی تصور درست ہے تو مشرقی بالکل غلط ہے۔ ان دونوں میں سے ایک وقت میں صرف ایک ہی تصور اختیار کیا جاسکتا ہے۔ امتزاج کی بات ہی مہمل ہے... مشرق کے لئے ایک چوتھی چیز لارنس نے تجویز کی تھی۔ اس نے کہا تھا کہ مشرق کے لئے نئی زندگی حاصل کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ رہ گیا ہے، اور وہ یہ کہ مشرق پہلے تو مغرب کو پوری طرح اپنے اندر جذب کرے اور پھر اپنا راستہ خود ڈھونڈے۔

مغرب کی نئی زندگی کے لئے بھی لارنس نے ایک تجویز پیش کی تھی۔ یہ اعلان کرنے کے بعد کہ انسانی تعلقات کا ادب ختم ہوگیا اس نے بتایا تھا کہ اگر مغرب میں کوئی نیا اور جاندار ادب پیدا ہوا تو وہ انسانوں کے باہمی تعلقات کے بارے میں نہیں ہوگا، بلکہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کے بارے میں"۔ (۷۰)

یہ اقتباسات عسکری کے ۱۹۶۰ء کے اس مضمون کے ہیں جو گویا ان کے مذہبی سفر کے آغاز کا مضمون ہے۔ ۱۹۴۳ء، جب وقت کی انکاری روح ان کی نس نس میں سمائی ہوئی تھی، اور ۱۹۶۰ء، جب وہ پوری طرح مذہب کی گرفت میں آچکے تھے، کے ان دو مضامین کے درمیان بھی ان کی بہت سی ایسی تحریریں ہیں جو ان کے اسی موقف کی تائید کرتی ہیں۔ ان دو انتہاؤں (یا قربتوں) کے درمیان انہوں نے بے شمار موقف اختیار کیے، نت نئے شوشے چھوڑے، آرا و بدلیں اور جملے بازی کی، مگر آغاز و اختتام میں ایسا اتحاد و توافق کیا محض اتفاق کہا جاسکتا ہے؟ اگر درج بالا تحریروں کے ماہ و سال کا پتہ نہ ہو تو انہیں مختلف وقتوں کی تحریریں ثابت کرنا خاصا مشکل کام ہے۔

مگر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ابتدا عسکری ایک کلچری مسلمان تھے۔ ۸ رجولائی ۱۹۴۷ء کے ایک خط کے مطابق اسلام کے بعض پہلوؤں کے بارے میں سخت تشکیک کا شکار بھی تھے۔ اور ان کے مذہبی مسائل کی تشفی اقبال تک سے نہیں ہورہی تھی۔ اس کے باوجود ان کا مذہبی شعور بہت گہرا تھا۔ لیکن یہ مذہبی شعور ان کا ادبی یا حسی تجربہ سن ۵۰ء کے عشرے کے آخری برسوں میں بنا۔ اس مذہبی شعور اور برصغیر میں مسلمانوں کی کلچری روایت کی بدولت ان کے اندر ہمیشہ سے ایک گہری مذہبی عصبیت (کسی منفی معنوں میں نہیں) کارفرما رہی۔ آہستہ آہستہ یہی مذہبی عصبیت ان کے ادبی تجربات کے توسط سے ان کے حسی تجربے میں مبدل ہوگئی، جس کی اہم شہادتیں ان کی کم و بیش ہر تحریر میں موجود ہیں۔ عسکری کے ہاں وجود کی مرکزیت، بنیادی اخلاقی سوالات، اخلاقی اقدار، روحانی تجربے، اور مشرقی ہندوستانی شعور جیسے مسائل کی اہمیت تجزیے کے اختتامیے ہی سے ظاہر ہے۔ ان کے مذہبی شعور کا ایک نمونہ اکبر الہ آبادی پر ان کے دوسرے مضمون (مئی ۱۹۴۵ء) میں دیکھا جاسکتا ہے جہاں وہ "جہاد" تک کی ایک گہری نفسیاتی تعبیر کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن مذہب بطور ایک 'کلچرل مظہر' اور بطور ایک 'تجربے یا واردات' کے فرق کو ان کے چند اہم مضامین "انسان اور آدمی" (۱۹۴۸ء)، "آدمی اور انسان" (۱۹۵۶ء)، اور "محسن کاکوروی" (۱۹۵۹ء) میں آمدہ تصور انسان کی روشنی میں دیکھا جاسکتا ہے۔

"انسان اور آدمی" اور "آدمی اور انسان" کے بنیادی نکات کی طرف پر مختصر اشارے کرچکے ہیں۔ ان مضامین میں عسکری انسان کے کسی ایسے تصور کے متلاشی تھے جس میں ایک طرف روزمرہ کی عام حاجت مندیوں اور ٹھوس تجربات کے انسان یعنی "آدمی" سے صرف نظر بھی نہ کیا گیا ہو ("انسان اور آدمی")، اور دوسری طرف محض "آدمی" کی جبلی ضرورتوں، اس کی فطرت کے تخریبی رجحانات اور اس کے خوفناک گھناؤنے تجربات (یعنی عسکری کے الفاظ میں بدی کے گھنے جنگل میں پھنس کر رہ جانے) کو ہی کافی نہ سمجھا گیا ہو۔ ("آدمی اور

انسان") عسکری کے نزدیک پہلا کام روسو کے زیر اثر روسی معاشرے میں ہوا، جس میں آدمی کے روزمرہ کے تجربات اور جبلی تقاضوں سے صرف نظر کرتے ہوئے انسان کو ایک ایسی مجرد، مصفا، اور معصوم ہستی تصور کر لیا گیا تھا، جس میں بدی ذاتی نہیں بلکہ خارجی ماحول کے اثر سے آتی ہے۔ جس کی خواہشات اور صلاحیتیں لامحدود اور مسرتیں لازوال ہیں، جو سراپا خیر ہے اور جس سے اوپر کوئی طاقت نہیں۔ یہ مجرد انسان پرستی ہے، جس سے خود غرضی، سنگدلی، اکتاہٹ، خود پرستی، اور اخلاقی معاملات میں آزادی جیسی خرابیاں پیدا ہوتی ہیں۔ عسکری کہتے ہیں کہ آدمی میں فطری طور پر بہت سی کمزوریاں اور جبلی ضرورتیں ہوتی ہیں جن کی وجہ سے وہ قدم قدم پر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوتا ہے، کیونکہ اس کی محرومیاں اسے بتادیتی ہیں کہ زندگی کے نشاطیہ لمحے بہت ناپائیدار ہیں۔ مختلف فنکاروں اور شاعروں نے خارجی حقیقت کی دنیا میں اس مجرد تصور انسان کی شکست و ریخت کی ہولناک تصویر دکھائی ہے، مگر حکمرانوں اور فلسفیوں کا مطلوب و مقبول انسان، مجرد انسان ہی ہے۔ عسکری کہتے ہیں کہ انسان کے اس مجرد و مطلق تصور پر ایمان لانے کے بعد آدمی بے رحم ہو جاتا ہے اور "انسان" بننے کے بعد آدمی اخلاقی معیاروں سے آزاد ہو جاتا ہے۔ اور یہ کہ انسان اور انسانیت کے موجودہ تصورات سے بڑا ادب پیدا نہیں ہو سکتا۔ مجرد انسان کی رجائیت پرستی کے پیش نظر وہ آندرے مالرو کے حوالے سے کہتے ہیں زندگی کا المیہ تصور بھی ضروری ہے۔ مگر جن لوگوں نے فطری انسان کی شکست سے مایوس ہو کر تشائم پرستی ہی کو اپنا شعار بنا لیا ہے، ان سے کہتے ہیں ہمارے لئے زندگی کا نشاطیہ تصور بھی ضروری ہے۔ کیونکہ یہ تو پتہ نہیں انسان کہاں جا رہا ہے، مگر ہم یہ ضرور جانتے ہیں کہ وہ چلا کہاں سے ہے۔ المیہ اور نشاطیہ، ان دونوں تصورات کی مدد سے ہم ایک متوازن اور صحت مند نظام حیات مرتب کر سکتے ہیں۔ صحت و توازن کی تلاش میں اس مقام پر عسکری نے آخر میں صرف اسلام ہی میں یہ خوبی بتائی تھی کہ

"عام آدمی کی شخصیت، اس کی صلاحیتوں اور اس کی زندگی کے گوناگوں تقاضوں کا جتنا لحاظ اسلام نے رکھا ہے اتنا کسی اور مذہب یا نظام حیات نے نہیں رکھا۔ اسلام نے دل خوش کن باتوں سے کہیں زیادہ اصلی زندگی کی حقیقتوں کی طرف توجہ کی ہے۔ اسلام آدمی کی شخصیت کے متضاد اور متناقض مطالبات سے گھبرایا نہیں ...جس طرح آدمی کی زندگی میں الم اور نشاط دونوں کی جگہ ہے ...اسی طرح اسلام نے بھی دونوں تصورات کی گنجائش رکھی ہے۔ انسان کو ظالم اور جاہل بھی کہا ہے اور اس کی خوبیوں کو سراہا بھی ہے چنانچہ اسلام کے تصور حیات میں شروع سے آخر تک مختلف قوتوں اور میلانات کے درمیان ایک توازن موجود ہے۔" (۷۱)

مضمون میں اس مقام پر اسلام کے ذکر پر سلیم احمد یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ "اسلام کا ذکر عسکری صاحب کے مضمون میں اتنا اچانک اور خلاف توقع آیا ہے کہ پڑھنے والا ہکا بکا رہ جاتا ہے اور یہ فیصلہ نہیں کر سکتا کہ اسے کوئی اہمیت دے یا نہ دے۔ اس کے علاوہ اس پر ایک اور اعتراض بھی کیا جا سکتا ہے۔ عسکری صاحب نے اپنا پورا مضمون اپنے ادبی تجربات کے حوالے سے لکھا ہے۔ ...لیکن اسلام کا ذکر ادبی تجربات کے حوالے سے نہیں آیا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے یہ ان کا ذاتی تجربہ نہیں ہے۔ اس لئے اسلام کا ذکر مضمون میں ایک غیر ادبی پیوند کی حیثیت رکھتا ہے اور زیادہ مستند معلوم نہیں ہوتا۔ تاہم عسکری صاحب کی باقی زندگی کو دیکھئے تو اسلام کا یہ ذکر ہر بات سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔" (سلیم احمد، محمد حسن عسکری۔ انسان یا آدمی، ص ۶۵) یہاں اسلام کے ذکر کو اگر ہم اس پس منظر میں دیکھیں کہ اس مضمون کا زمانہ (۹۔۱۹۴۸ء) وہی ہے جب پاکستان کے حوالے سے عسکری اسلام کی نشاۃ ثانیہ کے خواب دیکھ رہے تھے۔ ویسے بھی ہم دیکھ چکے ہیں کہ اکبر الہ آبادی والے مضمون ("جھلکیاں"، ۱۹۴۵ء) میں بھی عسکری اسلام کا ذکر بڑے چاؤ سے کر رہے تھے۔ اور مجرد انسان پرستی سے پیدا ہونے والی جن خرابیوں کا ذکر "انسان اور آدمی" میں آیا ہے، ان کی جھلک اکبر والے مضمون میں بھی ہے۔ مثلاً "اخلاقیات کا ہر نظام خود غرضی سے بہتر ہے، کم سے کم اس خود غرضی اور نفس پرستی سے بہتر ہے جو عقلیت اور منطق اور ترقی (پسندی) کا لبادہ اوڑھ کر آتی ہے"۔ ان باتوں کے پیش نظر اسلام کا ذکر اتنا اچانک تو نہیں رہتا۔ مگر بہر حال یہ ایک اہم نکتہ ہے کہ پورا مضمون تو عسکری نے اپنے ادبی تجربات (مغربی ناولوں اور شاعری کے پس منظر میں ہی سہی) لکھا ہے، لیکن یہاں اسلام کا ذکر اُتنے ادبی پس منظر میں بھی نہیں آیا جو اسلامی یا پاکستانی ادب والے مباحث میں تھا۔ لہٰذا یہ کہنا حق بجانب ہے کہ ابھی اسلام عسکری کا ادبی و حسی تجربہ نہیں بن پایا تھا۔ یہ محض ان کی مجرد واشت تھی۔

ان کے تصور انسان کی اگلی بحث "آدمی اور انسان" (۱۹۵۶ء) میں ملتی ہے، جو ہم بیان کر چکے ہیں۔ اس لئے یہاں زیادہ ذکر ان امور کا ہوگا جو زیر بحث نکات سے مربوط ہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ "انسان اور آدمی" میں عسکری مجرد انسان پرستی کے خلاف تھے۔ "آدمی اور انسان" میں وہ یہ کہتے نظر آتے ہیں کہ روسو کا روسی تصور انسان اب جمہوری ملکوں (امریکہ) میں بھی در آیا ہے۔ مگر یہاں اس کے دو خصائص ہیں۔ پہلا تو کم و بیش مجرد انسان پرستی والا ہی ہے اور اس پر مستزاد یہ کہ یہاں انسان کی کوئی جچی تلی تعریف کرنے سے پہلو تہی برتی ہے۔ لہٰذا اس کی امتیازی صفت ابہام ہے۔ دوسرے یہ کہ زر پرست ملکوں کے ناول نگاروں کے ہاں انسان کے خوفناک اور گھناؤنے تجربات کا کھلے

بندوں اظہار کیا جاتا ہے۔ وہ محض بدی کے جنگل میں پھنس کر رہ جاتے ہیں۔ اس سے "آگے انسانی مسرت کے سبزہ زاروں" میں نہیں جاسکتے۔ گویا ان کے ہاں الیہ پہلو پر زور ہے۔ چنانچہ اس وقت دنیا ایک ایسے ادب کی ضرورت محسوس کر رہی ہے جس میں 'آدمی' کو رد کیے بغیر 'انسان' کا ایک تخلیقی تصور وضع کیا جائے۔ عسکری اس بارے میں شکوک کا اظہار کرتے ہیں کہ بیسویں صدی میں ایسا امتزاج ممکن بھی ہے؟ مگر کہتے ہیں کہ اس کا احساس فرانس میں پایا جاتا ہے۔ لیکن بودلیر کی شاعری میں "یہ غم اور نشاط ایک دوسرے سے الگ ٹکڑے نظر آتے ہیں۔" جب کہ اپولی نیئر نے صرف نشاطیہ رنگ کو ابھارا۔ "آدمی کے الم اور تخلیقی انسان کے نشاط کا سب سے عظیم اور حقیقی امتزاج شاعری میں ییٹس اور لورکا کے یہاں ملتا ہے اور ناول میں جوئس اور لارنس کے یہاں۔" عسکری کہتے ہیں کہ یہ اس دور کا غالب رجحان نہیں ہے۔ <u>غالب رجحان وہی ہے کہ انسان کے اندر خیر کے وجود کا انکار نہیں، مگر مطالعہ صرف بدی کا کیا جاتا ہے۔</u> جیسا کہ پیچھے مذکور ہوا عسکری بیسویں صدی کے ناولوں کے تجربے سے اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ یہاں تین قسم کے تصورِ انسان پائے جاتے ہیں: ۱۔ سیاسی سماجی انسان (ایچ جی ویلز، اور گالز وردی) ۲۔ فطری انسان (ارسکین اور کالڈویل) اور ۳۔ نامکمل انسان (جوئس) وہ کہتے ہیں کہ "اگر کوئی (اور) تصورِ انسان ممکن نہ ہو تو ان تینوں میں سے یہ نظریہ (نامکمل انسان) سب سے زیادہ وقیع ہے۔" کیونکہ اس میں مستقل اور ابدی تکمیل کی نہ سہی عارضی تکمیل کی گنجائش ضرور باقی ہے۔ جوئس کے نامکمل انسان میں پائے جانے والی "کشش خاص انسانی چیز ہے اور انسانی سطح پر چلتی ہے۔ <u>اگر کسی ماورائے انسانی طاقت کے وجود کا سوال نہ اٹھایا جائے تو جوئس کے ناول کی معنویت میں فرق نہیں آتا۔</u>" یہ بات عسکری نے ان تنقیدی رویوں کے رد میں کہی جو جوئس کے سلسلے میں ازلی گناہ اور عیسائیت کا ذکر کرتا گزر گئے تھے۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۹۷۔۲۹۶، ۲۹۱۔۲۸۹)

یہاں چند باتیں بہت اہم ہیں۔ مثلاً عسکری کا یہ کہنا کہ انسان کا اگر کوئی تصور نہ ہو تو نامکمل انسان کا تصور سب سے وقیع ہے۔ گویا وہ کسی اور جامع، صحت مند اور متوازن تصورِ انسان کی ضرورت اس دوسرے مضمون میں بھی محسوس کر رہے تھے۔ مگر پھر کسی "ماورائے انسانی طاقت کے وجود" کا سوال اٹھائے بغیر بھی جوئس کی معنویت محسوس کرتے ہیں۔ اور یہ بھی کہ وہ ایسے تصورِ انسان کے اب بھی متلاشی تھے جس میں الم و نشاط کا امتزاج ہو۔ مضمون کے اختتام پر وہ ایسا امتزاج زیادہ تر دوسرے درجے کے ادیبوں میں پاتے ہیں کہ <u>یہ لوگ "انسان کی بدی کا انکار نہیں کرتے۔ لیکن بدی میں الجھ کر رہ جانے کی بجائے یہ دکھتے کہ انسان کسی ماورائی طاقت کے بغیر خود اپنے وجود کے الم کو نشاط میں کس طرح تبدیل کرتا ہے۔</u>"

ان سب باتوں سے سلیم احمد چند اہم نتائج اخذ کرتے ہیں۔ (عسکری: انسان یا آدمی، باب نمبر ۶، ۷) اپنے پہلے مضمون "انسان اور آدمی" (۱۹۴۸ء) کے آٹھ سال بعد لکھے جانے والے مضمون "آدمی اور انسان" (۱۹۵۶) تک عسکری برابر کسی متوازن اور صحت مند تصورِ انسان کے متلاشی ہیں۔ ان کے نزدیک وہ تصورِ انسان ایسا ہونا چاہیے جس میں آدمی کے تقاضوں کو نظر انداز کیے بغیر انسان کی کوئی جامع تعریف متعین کی گئی ہو۔ ان کے نزدیک اس جامعیت کا نمونہ وہ انسان ہے جس میں انسانی الم و نشاط کا امتزاج پایا جائے (یہ تقاضا دونوں مضمونوں میں موجود ہے)۔ "آدمی اور انسان" میں انہیں الم و نشاط کا امتزاج نظر تو آیا ہے۔ لیکن اسے وہ غالب رجحان نہیں پاتے۔ جب وہ جوئس و لارنس کے ہاں مطلوبہ انسان کی کچھ جھلک پاتے ہیں تو لگتا ہے جیسے وہ "آدمی" سے گزر کر "انسان" تک پہنچ گئے ہیں۔ مگر اس سے آگے وہ خدا تک جانے کو تیار نہیں۔ کیونکہ "انسان اور آدمی" میں وہ جہاں اس جامع تصورِ انسان کو اسلام میں تلاش کرنے کی بات کر رہے تھے، وہاں "آدمی اور انسان" میں جوئس اور وجودی ادیبوں میں اس تصورِ انسان کے مسئلے کو کسی "ماورائے انسانی طاقت کے بغیر" سلجھانا چاہتے ہیں۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ سابقہ مضمون میں آمدہ عام آدمی کی شخصیت اور زندگی کے الم و نشاط کا توازن اسلام میں تلاش کرنے والی بات آٹھ سال بعد کیا ہوئی؟ کیوں کہ بقول سلیم احمد "اسلام کا تصورِ انسان 'ماورائے انسانی طاقت' کے مسئلے سے آزاد نہیں"۔ (سلیم احمد، عسکری، انسان یا آدمی، ص ۷۰) جھلکیاں کے اقتباسات میں ہم نے دیکھا تھا کہ عسکری "ماورائے عصر روح" کی اہمیت پر زور دے رہے تھے۔ گویا ۱۹۴۳ء، ۱۹۴۵ء اور ۱۹۴۸ء میں تو وہ ماورائے عصر روح، اخلاقیات اور اسلام پر زور دے رہے تھے۔ لیکن ۱۹۵۶ میں وہ کسی ماورائی طاقت کے دخل سے گریزاں نظر آرہے تھے۔ علاوہ ازیں ۱۹۴۶ء میں جوئس پر لکھتے ہوئے خود انہیں بھی انسانی فطرت کے بارے میں ازلی گناہ والا نظریہ ہی سب سے زیادہ امید افزا اور بہجت افروز نظر آرہا تھا جو ایک مذہبی تصور ہے، مگر اب اس کے بغیر بھی جوئس کو غیر اہم نہیں سمجھتے! آخر کیوں؟ سلیم احمد نے اس کا جواب نہیں دیا، صرف یہ کہا کہ "عسکری کا سفر ابھی ختم نہیں ہوا"

ہمارے خیال میں عسکری کے اس مسئلے کو اس تناظر میں دیکھنا چاہیے کہ جب ۱۹۵۰ میں وہ لاہور سے کراچی آنے کے فوراً بعد خود کو قیامِ پاکستان کے دنوں والی شدت کی لہر سے جدا کر کے قدرے گوشہ گیر ہو رہے تھے۔ ان کے سن ۵۰ کے ایک خط کے یہ جملے ہم نقل کر چکے

ہیں کہ "میں نے اپنے آپ کو دوبارہ یورپ کے اندر بند کر لیا ہے۔۔ جو لوگ اسلامی نظام قائم کرنا چاہتے ہیں، میں ان کی کوئی خدمت کرنے سے قاصر ہوں۔۔اخلاقیات اور مابعد الطبیعیات کا ذکر میں نے اپنی کلاس میں ممنوع قرار دے دیا ہے"۔ گویا ۱۹۵۶ء تک بھی وہ پاکستانیت کے ابتدائی جوش خروش کے ردعمل سے گزر رہے تھے اور اسی زمانے میں مصر و الجزائر کے مسئلے پر وہ عالم اسلام کے اتحاد کے جو خواب دیکھ رہے تھے وہ ان کی تجری وراثت اور عصبیت کے سوا کچھ نہ تھا۔ اس اعتبار سے ۱۹۵۶ء میں وہ ۱۹۴۸ء والے موقف سے بھی قدرے پیچھے ہٹے تھے یا یہ کہ ابھی تک مذہب ان کا ادبی تجربہ نہیں بن پایا تھا۔ "پیروی مغربی کا انجام" (۱۹۵۴ء) تک میں عسکری اگرچہ طرز احساس کی تبدیلی اور مغربی طرز احساس کو جذب کئے بغیر پیروی مغرب کو ناممکن بتاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ پچھلے سو سال کی سر توڑ کوشش کا نتیجہ صرف یہ ہوا کہ "ہمارے طرز احساس میں جس نشوونما کی صلاحیت تھی وہ تو ختم ہو گئی۔۔۔دوسری طرف ہم مغرب کی طرح کا ادب بھی پیدا نہ کر سکے"۔ ("پیروی مغربی کا انجام"، مشمولہ ستارہ یا بادبان، ص ۱۰۵) مگر اس مضمون کے بین السطور، خصوصاً آخری سطور میں وہ پیروی مغربی کے حق میں نظر آتے ہیں۔ پیروی مغربی کی یہ خواہش "آدمی اور انسان" (۱۹۵۶ء) میں بھی تصور انسان کا مسئلہ کسی 'ماورائے انسانی طاقت کے بغیر' سلجھانا چاہتی ہے۔ یہ مسئلہ ایک طرح سے نشاۃ ثانیہ کے بعد کی پوری مغربی فکر کی روح میں کارفرما رہا ہے۔ اور کسی ماورائی طاقت کو قبول کرنے میں یہ ہچکچاہٹ عسکری کی مغربی تربیت ہی کا شاخسانہ تھی، کیونکہ انھیں بیسویں صدی کے مغربی ادب میں کوئی ایسا نمونہ ہی دستیاب نہ تھا جو انسان کو خدا کے ساتھ ہم آہنگ دکھا سکے۔ سلیم احمد کی ایک تشخیص یہ بھی ہے کہ عسکری نے تصور انسان والے اپنے دونوں مضامین میں الم و نشاط کے امتزاج سے پیدا ہونے والے متوازن تصور انسان کی بات تو کی ہے مگر جب مغربی ادب میں پائے جانے والے انسان کے نمونے دکھانے کی بات آئی تو صرف المیہ رنگ دکھا کر رہ گئے کیونکہ نشاطیہ پہلو رکھنے والے مغربی ادب کے نمونوں کی ان کے پاس شدید کمی تھی اور یہ کہ انہیں اپنی ذاتی زندگی میں بھی اس کا کوئی تجربہ نہیں تھا۔ (سلیم احمد، عسکری، انسان یا آدمی، ص ۷۰ - ۶۴) ان کے پسندیدہ مصنف جیمس جوئس نے بھی A portrait of the Artist as a Young Man میں جہنم کے عذابوں پر وہ زور صرف کیا ہے، جس کا مقابلہ ہمارے ہاں 'موت اور جہنم کا منظر' جیسی کتابیں بھی نہیں کر سکتیں، اسے بھی Tragic Sense of Life ہی کہنا چاہیے۔ مگر فرق یہ ہے کہ یہاں 'جنت کا منظر' بھی لکھا جا سکتا ہے۔ جبکہ جوئس کا ناول کسی ایسے منظر کے احساس سے خالی ہے۔ عسکری کہتے ہیں کہ بیسویں صدی میں کوئی ایسا احساس ممکن ہی نہیں۔ ("ہمارے ہاں مزاح کیوں نہیں"، جھلکیاں، ص ۲۳۳) شاید اسی لئے ڈی ایچ لارنس نے مغربی مزاج کا ردعمل یوں پیش کیا ہے

(۷۲) Ours is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragecally.

جیسا کہ معلوم ہے عسکری جوئس کے نامکمل انسان کے تصور کو بھی کسی اور مکمل تصور کے نہ ہونے کی صورت میں مشروط طور پر قبول کر رہے تھے۔ گویا ان کا سفر ابھی جاری تھا، جو انسان سے خدا تک کی منزل کا ہے، جس کا اگلا سنگ میل "محسن کاکوروی" (۱۹۵۹ء) کو بننا تھا۔ اس مضمون میں وہ ایک نئے اور متوازن تصور انسان کو پوری طرح دریافت کرنے میں کامیاب ہو گئے، جس کی تلاش ۱۹۴۸ء سے جاری تھی۔ جس کی جھلک "انسان اور آدمی" کے آخر میں انہیں اسلام میں نظر آئی تھی، مگر کسی ادبی تجربے کے بغیر۔ محسن کاکوروی والے مضمون کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں انہیں وہ ادبی تجربہ بھی مل گیا جو بقول ان کے ان کی جبلت اور قوت ارادی بن گیا تھا۔ اس مضمون میں عسکری یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ محسن کے قصیدہ لامیہ میں وہ کیا بات تھی جو آج سے سو سال پہلے ہماری اجتماعی روح کی کسی پوشیدہ رگ کو چھو گئی تھی؟ یہ ایک نعتیہ قصیدہ ہے جس کا تعلق آنحضرت ﷺ کی ذات سے ہے۔ یہ "ذات" کا لفظ راقم نے استعمال کیا ہے۔ ورنہ عسکری اپنے مضمون میں اس لفظ سے گریزاں ہیں کہ "یہ ہمارے ذہن کو کھینچ کر شخصیت کی طرف لے جاتا ہے۔ اور محسن یا اس زمانے میں ان کے پڑھنے والوں کے لئے آنحضرت ﷺ ایک 'شخصیت' قطعی نہیں تھے"۔ یہیں سے عسکری اس تصور انسان کی طرف جاتے ہیں، جس کی تلاش وہ اب تک کرتے آ رہے تھے۔ ان کی اس بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ مغرب پرستی، عقل پرستی، اور خود پرستی سے پہلے مسلمانوں کے نزدیک آنحضرت کی حیثیت محض "انسانی" نہیں تھی۔ انسانی حقیقت پر زور حالی سے شروع ہونے والی نعت میں دیا جانے لگا تھا۔ "مولانا حالی کے لئے آنحضرت کچھ اور تھے، محسن کاکوروی کے لئے کچھ اور۔" (۷۳) سرسید و حالی کے زیر اثر آنحضرت محض پیغمبر نہیں بلکہ "مصلح" اور "ریفارمر" قرار پائے۔ اس لئے انہوں نے محض ان ظاہری، سماجی اور اخلاقی فوائد کی فہرست بتائی ہے۔ جو آنحضرت سے انسانیت کو پہنچے۔ عسکری پوچھتے ہیں کہ انسانیت کو فائدہ پہنچانے والے تو بے شمار لوگ ہوئے مگر ان سے لاکھوں انسانوں کو وہ محبت کیوں نہ ہوئی جیسی آنحضرت سے ہے۔ اس کا جواب سرسید اور حالی نہیں دیتے۔ یہ جواب محسن کاکوروی کے ہاں ملتا ہے جن کے نزدیک آنحضرت کی شان محض انسانی نہیں بلکہ برزخ کبریٰ کی ہے، جو باسم احمد اور احد بلا میم ہیں، جو باعث تکوین کائنات ہیں، بندہ مولا صفات ہیں۔ یعنی ادھر مخلوق میں شامل اُدھر اللہ سے واصل۔

غرض محسن کاکوروی کی نعت میں عسکری کو ایک نیا انسان نظر آیا جو بسیار خوباں دیدہ ام لیکن تو چیزے دیگری کا مصداق ہے۔ یہ اس حقیقت محمدی کی طرف اشارہ ہے جو احاطہ بیان میں نہیں آسکتی۔ بقول سلیم احمد اب عسکری کو اس بات کا احساس ہو گیا تھا کہ وہ جس شے کے متلاشی تھے، ادبی تجربات اس کے حصول کے لئے نامناسب اوزار ہیں اور ادب بھی اس مقام کا حامل نہیں ہو سکتا جس کا اہل اسے انسان پرست لوگ سمجھتے ہیں۔ (۴۷) لیکن مزے کی بات یہ ہے کہ اس نتیجے پر بھی وہ محسن کاکوروی کی شاعری کے ادبی تجربے ہی کے ذریعے پہنچے تھے، جو بیروی مغربی والے ادبی تجربات سے یوں مختلف تھا کہ مغرب اپنے Desacralization کے فکری سفر میں کسی ماورائے انسانی واردات کو محسوس کرنے کے قابل نہیں رہ گیا تھا۔ جب کہ آنحضرت ﷺ کی شان جس تصور انسان کی حامل ہے اس میں ماورائے انسانی تجربہ ہی سب کچھ ہے۔ تصور انسان والے سابقہ دونوں مضامین میں عسکری کو نشاطیہ رنگ والے ادبی نمونے بھی کم دستیاب تھے، جب کہ محسن کاکوروی کی نعتیہ شاعری کی اہم ترین خصوصیت انہیں نشاطیہ کیفیت ہی نظر آئی تھی:

"محسن کے مزاج میں جو ولولہ، شوخی، جولانی، اور نشاطیہ کیفیت تھی اسے نعت گوئی میں آکر انہوں نے بدلنے کی کوشش نہیں کی۔ کہ ذات محمدی ﷺ کی برکت سے دنیا میں نشاط کے سوا کسی اور کیفیت کی گنجائش ہی نہیں رہی۔"

اس شاعری نے انہیں جس ادبی تجربے اور آنحضرت کی نسبت سے جس قلبی واردات سے آشنا کیا اس کا اندازہ اس مضمون کے آخری جملے سے کیا جا سکتا ہے، جس میں وہ محسن کی شاعری کے بارے میں کہتے ہیں کہ "بہر حال وہ شخص تو اسے پڑھتے ہی رہیں گے ایک حضرت جبرئیل، ایک میں۔" ("محسن کاکوروی"، مشمولہ ستارہ یا بادبان، ص ۲۶۹، ۲۵۰)

اس طرح ۱۹۵۹ء میں عسکری کے اندر وہ تبدیلی آئی جب اسلام ان کے لئے محض کلچری و ذہنی سرگرمی کے بجائے ایک واردات بن گیا اور آنحضرت ﷺ کی ذات میں انہیں وہ تصور انسان مل گیا جس کے وہ ۱۹۴۸ء سے متلاشی تھے۔ یہ گویا نقطہ آغاز تھا اس سفر کا جسے عسکری "روایتی اسلام" کہتے ہیں۔ عسکری کے بعد کی زندگی کے کم و بیش بیس سال اسی روایتی اسلام کی تشریح و تفسیر اور مغربی فکری گمراہیوں کے تاریخی اثرات کی روشنی میں اسلامی تہذیب و ادب کی معنویت پر غور و خوض کرتے گزرے۔ وہ ان نتائج پر تو اپنے ادبی تجربات کی روشنی میں پہنچے تھے مگر اس سے آگے کا سفر انہوں نے رینے گینوں کی معیت میں کیا۔ گینوں سے عسکری کا تعلق بھی ایک طرفہ تماشا ہے۔ انہوں نے ۱۹۶۰ کے بعد کی اپنی تحریروں میں جدیدیت یا مغربی تہذیب کا جو تجزیہ (یا بہت سوں کے بقول استرداد) کیا ہے اس کے بارے میں عام غلط فہمی یہ ہے کہ یہ رینے گینوں سے متاثر ہو کر کیا ہے، یا یہ کہ انہوں نے اسلام کو بھی مغرب، خصوصاً فرانسیسیوں کی نظر سے دیکھا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ وہ گینوں سے متاثر تو ضرور ہوئے مگر اسی وقت جب ان کے اپنے ادبی تجربات نے انہیں ان نتائج پر پہنچایا۔ پھر ان کی خارجی تصدیق جب انہیں رینے گینوں کی تحریروں سے بھی ملی تو وہ سنجیدگی سے اس کی طرف متوجہ ہوئے۔ ورنہ گینوں سے ان کی واقفیت اس دور سے تھی جب وہ جدیدیت اور مغربیت کے بہت بڑے علم برداروں میں سے تھے اور مشرق و مغرب کے امتزاج کو ضروری خیال کرتے تھے۔

راقم کا خیال ہے کہ رینے گینوں کا نام ان کی تحریر میں سب سے پہلے جھلکیاں، مارچ ۱۹۴۷ میں نظر آتا ہے۔ ۴۷-۱۹۴۶ء میں جنیوا میں قائم ہونے والی کسی کمیٹی کے ایک جلسے میں، جس کا عنوان "یورپ کی روح" تھا، یورپ کے بڑے بڑے مصنفوں اور مفکروں نے جو تقریریں کی تھیں، ایک فرانسیسی رسالے "فوں تیں" سے اس کا احوال بحوالہ ژاں وال بیان کرتے ہوئے عسکری نے لکھا کہ:

"گے اینو نے کہا کہ یورپ تھوڑی سی جگہ میں محدود نہیں بلکہ بہت پھیلا ہوا ہے۔۔ گے اینو نے خاص بات یہ کہی کہ امریکہ اور سوویت دونوں یورپی روح کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ امریکہ اور روس دونوں یورپ کے ناشکرے اور وحشی بچے ہیں۔ ان دونوں میں سے کوئی بھی انسانیت کو پھلنے پھولنے نہیں دے گا۔ یورپ کی روح بالغ ہے اور دوسری روحیں طفلانہ ہیں۔ (کیا امریکہ والے بھی در حقیقت یورپ والے ہی نہیں ہیں جو امریکہ میں رہتے ہیں) گے اینو کا خیال ہے کہ اس زمانے میں یورپ کی روح کی بڑی بے حرمتی ہوئی ہے اور اسے کیچڑ میں سانا گیا ہے۔ ایک اور بات یہ ہے کہ امریکہ میں آزادی تو ہے لیکن عدل نہیں ہے۔ روس میں ایک طرح کا عدل ہے تو آزادی نہیں ہے۔" ("یورپ کے چند نئے ذہنی رجحانات"، مارچ ۴۷ء، مشمولہ جھلکیاں، ص ۲۹۶)

یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ مارچ ۱۹۴۷ء کی "جھلکیاں" میں مذکور یہ "گے اینو" رینے گینوں ہی ہیں۔ لیکن یہ بات قطعی طور پر درست ہے کہ عسکری ۴۷-۱۹۴۶ء میں یا اس سے بھی قبل رینے گینوں اور اس کی بعض کتابوں سے اچھی طرح واقف تھے۔ ان کا ۱۸ جولائی ۱۹۴۷ء کے ایک اہم خط بنام آفتاب احمد میں، جس میں وہ اپنی مذہبی تشکیک کا ذکر کر کے اسلام کو ایک Mediocre مذہب کہتے ہیں، رینے گینوں کا ذکر صراحتاً آیا ہے۔

"سنا ہے کہ ایک فرانسیسی Rene Guenon نے اپنی کتاب Crises of the Modern World میں اسلام کے متعلق کچھ معقول باتیں لکھی ہیں۔ وہ ہندو فلسفے کا عالم ہے اور مسلمان ہو گیا ہے۔ رہتا بھی ہے بالکل عربوں کی طرح۔ ممکن ہے اس نے کچھ عقل کی باتیں بتائی ہوں۔"

بعد میں جب وہ پوری طرح "روایتی اسلام" کے قائل اور رینے گینوں اور اس حلقے کے دیگر "اہل روایت" کی تحریروں سے خوب واقف ہو چکے تھے، ۱۰ رجون ۱۹۶۸ء کے ایک خط بنام شمس الرحمٰن فاروقی میں جہاں وہ مغرب کے مکتبہ روایت کے لوگوں کا تعارف کروا رہے ہیں رینے گینوں سے اپنے ابتدائی تعارف کا حال یوں بیان کرتے ہیں:

"ایک عجیب اتفاق ہے کہ ۲۸ء کے قریب مولانا اشرف علی نے اپنی مجلس میں کہا تھا کہ مجھے تو یہ نظر آ رہا ہے کہ اب اسلام کی حفاظت کرنے والے یورپ سے پیدا ہوں گے۔ یہی زمانہ ہے جب Rene Guenon نے زور شور سے لکھنا شروع کیا ہے۔ Rene Guenon کی اہمیت کا اندازہ آپ لگانا چاہتے ہیں تو Andre Gide کے Journals دیکھئے۔ غالباً چوتھی جلد میں ۴۲ء سے ۴۵ء تک کے اندراجات میں ملے گا۔ بہر حال انڈیکس میں Guenon کا نام دیکھ کر متعلقہ صفحہ نکال لیجیے اس سے آپ کو پتہ چل جائے گا کہ یہ کتابیں کیا چیز ہیں۔" (۷۵)

گینوں اور اس کی کتابوں کا اگلا تذکرہ ستمبر ۱۹۶۸ء میں شمس الرحمٰن فاروقی ہی کے نام ایک مکتوب (جو شب خون میں بظاہر ایک مضمون کے طور پر چھپا) میں یوں آیا ہے:

"ایک اتفاق یا 'حادثے' کی کہانی سناتا ہوں۔ ۳۶ء میں ایک فرانسیسی دوست نے مجھے بتایا کہ فرانس کے ایک مسلمان عالم ہیں رینے گینوں، جو اپنا ملک چھوڑ کر مصر چلے گئے ہیں اور عموماً ویدانت کے بارے میں کتابیں لکھتے ہیں۔ پھر آندرے ژید کے رسالے میں ان کی دو کتابوں پر تبصرہ بھی دیکھا جس میں ان کا شمار یورپ کے بعض بڑے مفکروں کی صف میں کیا گیا تھا۔ لیکن اُس زمانے میں مجھے ادب سے ہی فرصت نہیں تھی۔ بات آئی گئی ہو گئی۔ ۵۰ء میں یعنی آدھی صدی کے اختتام پر سورریلسٹ گروہ کے رہنما آندرے برتوں نے ایک فرانسیسی رسالے کا خاص نمبر ترتیب دیا جس میں اس گروہ کے نظریات اور کارناموں کا جائزہ لیا گیا تھا۔ ساتھ ہی ایک نقشہ بھی ان واقعات کا پیش کیا گیا تھا جو اس گروہ کے نزدیک بیسویں صدی میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس نقشے میں رینے گینوں کی دو کتابوں کو ایٹم بم اور آئن سٹائن کے ساتھ رکھا تھا۔ یہ بات بجائے خود چونکانے والی تھی۔ مگر اللہ تعالیٰ نے ہر چیز کا ایک وقت مقرر کیا ہے۔ گینوں کی کتابوں کی بجائے میرے سامنے وہ کتابیں آتی رہیں جو دوسری طرف لے جانے والی تھیں۔ سات آٹھ سال اور گزرے تو فرانس کے ایک مصنف کا مقولہ نظر پڑا انہوں نے کہا تھا کہ جینٹ ٹامس اکوائنس کے بعد سے یورپ نے گینوں کی ٹکر کا آدمی پیدا نہیں کیا۔ یہ پڑھ کر مجھے گینوں کی کتابیں ڈھونڈنی ہی پڑ گئیں"۔ (۷۶)

ان شہادتوں کی روشنی میں یہ بات قطعیت سے کہی جا سکتی ہے کہ عسکری نے استرداد مغرب (؟) کا کام گینوں کے زیر اثر نہیں کیا، بلکہ اس کا اثر بھی صرف اُس وقت قبول کیا جب ان کے اپنے ادبی تجربات نے انہیں چند ایسے نتائج تک پہنچایا جس کی تصدیق انہیں رینے گینوں سے بھی مل رہی تھی۔ ان کے اس دور کا حال زیادہ تر ان کے خطوط بنام شمس الرحمٰن فاروقی اور وقت کی راگنی میں ملتا ہے۔

عسکری کے بارے میں چند ایک باتیں ایسی ہیں جو ان کے معترضین خواہ دوست ہوں یا مخالف اپنے اپنے نقطہ نظر کے ساتھ بڑے تواتر سے کہتے رہے ہیں، مگر صرف اس فرق کے ساتھ کہ کبھی ان کا لہجہ طنز و مخالفت کا ہوتا ہے اور کبھی تاسف و ہمدردی۔ ہم انہیں اختصاراً دو عنوانات کے تحت رکھ سکتے ہیں:

۱۔ عسکری کے مزاج میں تلون بہت تھا۔ وہ زیادہ دیر کسی ایک رائے پر قائم نہیں رہ سکتے تھے "عسکری کو بدلتے دیر نہیں لگتی تھی۔ گھڑی میں رن میں گھڑی میں بن میں۔ مگر یہ کہ کسی دنیاوی مصلحت کے تحت وہ کبھی نہیں بدلے۔ بس دل و دماغ میں بگولے اٹھتے رہتے تھے۔" انتظار حسین عسکری کے دوست ہیں، انہوں نے عسکری کو رعایتی نمبر دے دیئے۔ اسی طرح ڈاکٹر خواجہ ذکریا کے نزدیک عسکری کی تنقید جملے بازی، طنز اور ابہام کے سوا کچھ نہیں۔ (۷۷) مگر یہی بات ان کے مخالف دھڑے والے دوسرے تیوروں سے کہتے ہیں۔ (۷۸)

۲۔ عسکری اردو ادب کے نقاد تھے اور اس حیثیت میں خاصے اچھے جا رہے تھے کہ آخر کو مذہب، دینیات اور تصوف یا ایک خاص قسم کے تصوف میں محدود ہو کر رہ گئے۔ اس میں بھی دوست اور مخالف دونوں قسم کے معترضین آتے ہیں۔ مثلاً احمد جاوید، جن کا کہنا ہے کہ "عسکری صاحب بطور نقاد کے آخری برسوں میں ڈھلان پر ہی چلتے رہے۔" (۷۹)۔ اور ترقی پسند و جدیدیت پسند، جو اتنے زیادہ ہیں

کہ نام لینے کی بھی ضرورت نہیں۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ عسکری بار بار آرا و بدلا کرتے تھے، مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ وہ چلے کہاں سے تھے اور پہنچے کہاں۔ اگر کسی مسافر کا آغاز سفر اور انتہائے منزل کوئی ایک ہی مقام ہو تو پھر آرا و یا راستہ بدلنے والی بات بہت بڑی نظر آنے کے باوجود اتنی اہم نہیں رہتی۔ عسکری کے ادبی سفر کی کل داستان یہ بتائی جاتی ہے کہ انہوں نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے کیا تھا، مگر پھر "تضادات سے بھری تنقید" کی طرف ایسا رخ کیا کہ تخلیق سے ہاتھ دھو بیٹھے، اور آخر مذہب بلکہ تصوف کی بھول بھلیوں میں بھٹک کر رہ گئے۔ مگر جیسا کہ آغاز میں اشارہ کیا گیا عسکری کے پہلے افسانوی مجموعے جزیرے کا "اختتامیہ" (۱۹۴۳ء) حیرت انگیز طور پر ان کے ابتدائی اور آخری دور کے نشانات اپنے اندر رکھتا ہے۔ سلیم احمد عسکری کے اہم تصورات اور ان کی شخصیت کے مرکزی مسائل کی روشنی میں اس امر کا تجزیہ کرکے لکھتے ہیں:

"سمجھ میں نہیں آتا کہ کوئی مسافر آخر میں اپنی منزل کی طرف پہنچتا ہے یا منزل کی طرف لوٹتا ہے۔ عسکری صاحب کو دیکھتے ہوئے تو یہی پتا چلتا ہے کہ ہر مسافر کی منزل اس کے نقطۂ آغاز میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ عسکری دنیا بھر میں گھوم پھر کر وہاں پہنچے جہاں سے وہ چلے تھے"

(سلیم احمد، محمد حسن عسکری، آدمی یا انسان، ص ۲۰)۔

عسکری ایک تنقید نگار تھے مگر ایسے کہ جن کے لئے تنقید اور تخلیق میں چنداں فرق نہ تھا۔ تخلیق سے تنقید کے اس سفر کے دوران انہوں نے بہت سے نقطہ ہائے نظر اختیار کیے، موقف بدلے، آگے بڑھے واپس لوٹے۔ مگر یہ سفر سیدھی لکیر کا نہ ہونے کے باوجود ایک متعین منزل کی طرف ضرور رہا۔ وہ منزل جس کے نشان ان کے نقطۂ آغاز کے قریب قریب ہی تھے فرق صرف یہ ہوا کہ شروع میں یہ نشان دھندلے تھے اور آخر میں روشن ہو گئے۔ ان کا ایک مضمون "رومال کی زنجیر" (۱۹۵۸ء) سائنسی ترقی کے نتیجے میں خلاؤں میں سفر کرنے والے اسپتنک کے زمانے میں "واپسی کے سفر کا استعارہ ہے" اور اسی دور میں لکھا گیا ہے جب وہ اپنی منزل کی طرف بڑھنے لوٹنے کے لئے آخری جست لگا رہے تھے: "چلنے کے معنی واپس آنا ہیں تو پھر جانے سے بھی کیوں ڈریں"۔

غلام ہمت آنم کہ زیر چرخ کبود   ز ہر چہ رنگ تعلق پذیرد آزاد است

آگے کا سفر مسافر نے نہایت بے خطری سے کیا۔ "اس کے دل میں وہی حافظ والی 'رقت' جوش مارنے لگی اور آخر اس نے جہاز کا لنگر اٹھا دیا۔ ملاحوں کے گیت میں الوداعی رومالوں کی سرسراہٹ بھی شامل تھی۔" (ستارہ یا بادبان، ص ۳۱۲، ۳۲۲)

عسکری ادب کے نقاد تھے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ نقاد کا لفظ اپنے مروجہ معنی میں ان کی ذہنی زندگی اور تہذیبی مہمات کا پورا احاطہ ہرگز ہرگز نہیں کرتا۔ وہ محض مفکر بھی نہیں تھے کہ فکری سرگرمیاں بڑی حد تک منطقی تجرید کی حدوں میں جا داخل ہوتی ہیں۔ وہ ایک ایسے زندہ باشعور اور تہذیبی انسان تھے جن کی جولان گاہ محض ادب نہیں تھا۔ ایک کامل تہذیب اپنی غیر مادی جہتوں کے اظہار کے لئے اپنے دور عروج میں جو جو ذرائع ـــ مثلاً فن تعمیر، موسیقی، مصوری اور ادب ـــ منتخب کرتی ہے، اس دور زوال اور مغرب کی تہذیبی یلغار کے زمانے میں ان کا روایتی شعور جیسا عسکری کو تھا ان کے معاصرین میں کم لوگوں کو ہوگا۔ وہ گرد و پیش کی زندگی اور معمولی ادبی تجربوں کو ایک دوسرے سے اخذ کر لینے کا حیرت انگیز ملکہ رکھتے تھے۔ ادب ان کے لئے محض جمالیاتی موشگافیوں کا نہیں بلکہ کلچر، فلسفہ و فن کے گہرے امتزاج کا نام تھا۔ "جھلکیاں" جیسی اولین تحریروں میں بھی، جہاں وہ تخلیقی کاوشوں کے لئے راہبوں جیسی ریاضت اور فن کی بالادستی کے لئے خانقاہی معروضیت و علیحدگی کے مبلغ نظر آتے ہیں، زندگی اور اس کے تقاضوں کا بھرپور ادراک رکھتے تھے۔ اعلیٰ تر اخلاقی قدروں کے بغیر زندگی اور نتیجتاً ادب و فن کا تصور نہ کر سکتے تھے۔

مختلف اوقات اور بدلے ہوئے تناظر میں ان کے بدلتے ادبی نظریات کو صحیح پس منظر میں نہ دیکھے جانے کی وجہ سے ان پر عموماً ادعائیت، منفیت، بت شکنی، تخریب، فراریت اور رجعت پسندی کے الزام لگائے جاتے ہیں، اور داخلیت پسند، ہیئت پرست، زندگی سے گریزاں، زوال پسند فرانسیسی ادیبوں فلوبیر، بودلیر، میلارمے اور جوئس و ایذرا پاؤنڈ جیسے ہیئت و اسلوب کے دلدادگان سے متاثر ہو کر "فن برائے فن" کے قائل ہونے کا طعنہ دیا جاتا ہے۔ یہ سب درست ہے۔ لیکن اپنے دو مضامین ہیئت یا نیرنگ نظر (۴۷-۱۹۳۶ء) اور فن برائے فن (۱۹۴۹ء) میں عسکری نے صنعتی دور کی تاجرانہ ذہنیت کے نتیجے میں اقدار کے اندر ہونے والی شکست و ریخت کی وجہ سے ہیئتی توڑ پھوڑ کے ذریعے زندگی کی نئی معنویت اور پائدار اخلاقیات کی بنا ڈالنے کی جو کوشش اور طریق کار اپنے من پسند زوال پرستوں کی فنی کاوشوں سے نکال دکھایا ہے ("اس لئے فن برائے فن کا نعرہ ایک اخلاقی حقیقت ہے اور اخلاقیات کا ممد و معاون ہے۔ جب کوئی سیاسی یا اخلاقی حادثہ رونما ہوتا ہے تو میں بڑے درد کے ساتھ کہتا ہوں کاش لوگ بودلیر پڑھتے۔") کیا اس کے بعد بھی ان پر منفیت، انکار اور انہدام کے الزام کی گنجائش رہ

جاتی ہے؟ عسکری کے بار بار آراء بدلنے والی بات تسلیم لیکن یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ خود پسندی و نفس پرستی کے مقابلے میں ہمہ گیر اخلاقی اقدار، اجتماعیت پرستی اور حکومتی بے انصافیوں کے مقابلے میں فرد کی ذہنی و روحانی آزادی، انکار و لامذہبیت پر خدا پرستی کے عطا کردہ ایمان، انتشار و فساد پر زندگی کے حسن و نظم، مادے پر روح اور مغرب پر مشرق کو انہوں نے ہمیشہ ترجیح دی ہے۔ اسی طرح وہ ادب اور مذہب میں تسلسل و تواتر، فنی معیارات کے ساتھ ساتھ غیر ادبی اقدار ادب کو زندگی اور تہذیب کے اظہار اور ادب و فن کے معیارات کے مقامی اور بالادست ہونے پر بھی ہمیشہ زور دیتے رہے ہیں۔ اور جیسا کہ ہم اگلے ابواب میں دیکھیں گے کہ فن اور زندگی میں باہم آویزاں جذبوں اور متضادوں کی تجربے کی سطح پر تنظیم و تجسیم کا ایک پورا انتظام ہے جو ان کے تصورِ فن کی بنیاد ہے۔ نہ صرف ان کے اس تصورِ فن میں بلکہ اس کی بنیاد پر جن اردو شاعروں پر انہوں نے جو رائے قائم کی اس میں بھی کوئی تبدیلی کم ہی آئی ہے۔ اسی طرح محدود انفرادی تجربوں کے مقابلے میں اجتماعی زندگی اور تہذیب و کلچر کے ملی شعور کی اہمیت ان کے اندر جیسی ابتدائی دور میں تھی ویسی ہی آخر تک رہی۔ ان کے تلون اور تبدیلی کے مزاج پر زور دیتے ہوئے یہ بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ ان کے ہاں بیسیوں تصورات ایسے ہیں جو روزِ اول سے آخر تک بالکل غیر مبدل رہے۔

باقی رہا تشکک و تلون کا معاملہ تو یہ عسکری کا ہی نہیں بیسویں صدی کے مغرب کا امتیازی مزاج ہے؛ اور عسکری کی ذہنی تربیت کلیتاً مغربی تھی۔ سولہویں صدی کے بعد سے مغرب کی تجربی اور عقلی سرگرمیوں کا رخ منفیت اور انکار کی طرف ہے۔ عسکری میں بھی یہی روح موجود تھی، مگر وہ عقل سے زیادہ حسی تجربے کے قائل تھے، جسے وہ ادبی تجربہ کہتے تھے۔ مگر ایک شے جو ان کی مغربی تربیت گاہ سے نہیں آئی تھی وہ ہے تغیر کے سیلِ بے پناہ میں اثبات کی تلاش۔ انکار کا رخ اگر اثبات کی طرف ہو تو نفی و انہدام بھی مستحسن ہے ورنہ گمراہی!

اے گرفتارِ خم و پیچِ خیال   نفی بے اثبات نبود جز ضلال

عسکری کے تلون کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ ان کی نفی بے اثبات کبھی نہیں رہی۔ ان کا بار بار خیالات بدلنا ہی اثبات کا سفر تھا۔ وہ پورے شعور کے ساتھ ایسا کرتے تھے۔ اپنے مضمون ''پاکستان میں ادب کا مستقبل''، جس کا موضوع بدلے ہوئے حالات میں پاکستانی ادب کا مسئلہ ہے، کے آغاز ہی وہ اس الزام کو قبول کر لیتے ہیں اور کہتے ہیں کہ میں کوئی ''مفکر'' تھیں ہوں کہ نئے خیالات سے ڈروں اور مجھے خیالات سے کوئی دلچسپی نہیں بلکہ ان تبدیلیوں سے ہے جو سماج میں انسانوں کے شعور میں آتی رہتی ہیں۔ بدلے ہوئے حالات میں بدلی ہوئی بات کہنے کو وہ حق کرنے کا عمل کہتے تھے۔ ''جب ٹھوس تجربات اور احساسات دماغ میں کھلبلی مچا دیں تو بھرتے کر دینے کے سوا کیا چارہ ہے۔'' ان کے لئے یہ بھی انسانی مجبوری اور بندگی بیچارگی کا معاملہ تھا۔ ایک ہی خیال کو عمر بھر نبھائے جانے کو وہ اڑیل بیل کی خصوصیت بتاتے ہیں:

> ''پھر اس بار بار رائیں بدلتے رہنے میں کچھ قصور میری تربیت کا بھی ہے۔ ڈیڈ جیسے لوگوں نے مجھے سکھایا ہی یہ ہے کہ اپنا ملک چھوڑ دو، اپنا خاندان چھوڑ دو۔ اپنا کمرہ چھوڑ دو، اور کچھ نہ بن پڑے تو خیالات بھی چھوڑ دو۔ اگر آدمی میں زیادہ کی ہمت نہ ہو تو اب ایسی بھی کیا معذوری کہ رائے بھی نہ بدلی جا سکے، اس کے علاوہ ویسی ایسی بے مصرف چیز بھی نہیں۔ اگر آدمی پوری ہی ذمہ داری کے ساتھ ایک ہی خیال کو نبھائے چلا جائے تو انسانیت اڑیل بیل کی طرح ایک جگہ ٹھہری رہ جائے۔'' (مقالات، ج ۱، ص ۸۲،۸۰)

وہ اگر رائیں بدلنے سے ڈرتے رہتے تو عمر بھر اڑیل بیل، ترقی پسند ہی رہتے، لیکن چالیس برسوں پر پھیلی ان کی تحریریں گواہ ہیں اس مختصر سے عرصے میں انہوں نے مشرق و مغرب کا سفر کیا اور حاصل سفر ان کا وہ تنقیدی سرمایہ ہے جس میں بیسویں صدی کی ادبی، سماجی، نفسیاتی اور فکری تاریخ اپنی تمام بوالعجبیوں کے ساتھ زندہ ادبی تجربات کا روپ دھار کر سامنے آتی ہے۔ مگر اس سارے سفر میں عسکری کے تصورات کے بعض پہلو حیرت انگیز طور پر ہر قسم کی تبدیلی سے محفوظ رہے۔ مگر ان نقادوں کو کہ انھیں عسکری کا تلون تو نظر آتا ہے مگر ان کے تمسک کو کلیتاً نظر انداز کر دیتے ہیں۔

عسکری ادب کے نقاد تھے اور آخر تک ادب ہی ان کا مسئلہ رہا۔ وہ ما کھا دیب کہلانے سے بھاگتے رہے ہوں، مگر ادب کا کمبل ان کا پیچھا نہیں چھوڑتا۔ آخر آخر میں جب وہ 'ترکِ ادب' کر کے ''تصوف کی بھول بھلیوں'' میں الجھ گئے، تب بھی بقول خود ادب کی ہیرا پھیری کرتے ہی رہے۔ وہ جمال پرست نقاد نہیں تھے۔ ان کے نزدیک ادب، معاشرہ، تہذیب اور مذہب سب ایک دوسرے سے جڑے ہوئے مظاہر تھے۔ ادب پر لکھتے ہوئے وہ مذہب اور کلچر کو نظر انداز نہیں کر سکتے تھے اور مذہب و تصوف پر لکھتے ہوئے ادب سے بیگانہ نہیں ہوتے۔ ''فن برائے فن'' (۱۹۳۹) میں بھی، جو ایک طرح سے خالص ادبی مضمون ہے، وہ مذہب اور ''مابعد الطبیعیاتی مسائل'' سے بیگانہ نہیں:

> ''ادب میں عالمگیر تشکیک کے عمل کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں اپنی تفتیش کا آغاز نشاۃ ثانیہ سے کرنا پڑے گا جب مختلف اثرات کے ماتحت کلیسا بلکہ مذہب سے بے اطمینانی کا عمل شروع ہوا۔ مذہب کی حقانیت آپ کے نزدیک مسلم ہو یا نہ ہو، ایک بات ماننی پڑتی ہے کہ عام

آدمی کو مذہب دو چار بڑے اذیت ناک مسائل سے محفوظ رکھتا ہے۔ مثلاً ایک سوال ہے کائنات میں شر کے وجود کا۔ دوسرا سوال ہے انفرادی بقا کا، تیسرا معاملہ ہے عالم موجودات میں انسان کی حیثیت کا۔ میں یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ مذہب ان مسئلوں کو دو اور دو چار کی طرح حل کر دیتا ہے یا مذہب پر ایمان لانے کے بعد آدمی کو اس قسم کی کوئی تشویش ہوتی ہی نہیں۔ لیکن اتنی بات ہے کہ مذہب پر آپ کو لازمی طور سے دو چار باتوں پر اگر مگر کئے بغیر ایمان لانا پڑتا ہے، اور ان بنیادی مفروضات کو مان لینے کے بعد ایک ایسا منطقی نظام مرتب ہو جاتا ہے جو ایک عام آدمی کے روحانی مسائل کو تشفی بخش طریقے سے حل کر دیتا ہے۔ لیکن ان بنیادی مفروضات کو ترک کر دیا جائے تو یہ مسائل ایسی خوفناک شکل اختیار کر لیتے ہیں کہ ابھی تک انسانی دماغ انہیں حل نہیں کر سکا اور حل سوچا ہے تو یہ کہ ایسی باتوں سے کنی کاٹ کے نکل جاؤ"۔

(انسان اور آدمی، ص ۶۷)

۱۹۴۹ء کے اس مضمون، خصوصاً اس کے محولہ بالا اقتباس کو ۱۹۶۰ء کے ایک مضمون "مغربی ادب کی آخری منزل" کے مقابل میں رکھ کر دیکھا جائے تو ایک ہی زمانے کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح ریتے گھڑوں کے اثر میں آنے کے بعد لکھے گئے مضامین میں، بھی جن میں مذہب، تصوف، روایت اور مابعد الطبیعیاتی رنگ گہرا ہوتا ہوا نظر آتا ہے، وہ ادبی مسائل سے قطعی غافل نہیں ہوئے۔ جمال پانی پتی اس صورتحال کے جائزے میں عسکری کے معترضین سے سوال کرتے ہیں کہ

"آخر یہ کیسی بھول بھلیاں ہے جس میں داخل ہونے کے بعد بھی گھوم پھر کر ان کا ذہن واپس انہی مسائل پر آ جاتا ہے جن سے چھٹکارا پانے کے لئے انہوں نے مذہب اور تصوف کی پناہ لی تھی۔ آخر کوئی تو بات ہے کہ مضمون تصوف کا ہو تو بھی ادب کی بات بیچ میں آئے بغیر نہیں رہتی اور مسئلہ ادب کا ہو تو بھی بات تصوف کے بغیر آگے نہیں بڑھتی"؟" (نفی سے اثبات تک، ص ۶۹)

اس کا جواب بھی عسکری کے مضمون "ادب میں صفت کا استعمال" (۱۹۶۰ء) کے شروع میں ہی ہے جہاں وہ جنید بغدادی کا ایک قصہ، جس میں اسم اعظم سیکھنے کے خواہاں کسی شخص کو ایک چوہیا کی حفاظت پر مامور کیا تھا، بیان کر کے کہتے ہیں کہ "اپنی چوہیا ادب ہے اور اس کی خدمت تصوف کے لحاظ سے بھی سب سے بڑا فرض ہے۔ اردو اور فارسی ادب اور اس کے مقابل مغربی ادب پڑھتے ہوئے... میرے سامنے چند مسئلے آئے ہیں اور ان مسئلوں کا تشفی بخش حل صرف تصوف کی کتابوں میں ملا ہے۔ بس اتنی سی بات ہے۔ اس کے علاوہ یہاں تصوف سے مراد نہ تو روحوں سے ملاقات ہے، نہ ہمزاد کو قابو میں لانے کا نسخہ۔" (وقت کی راگنی، ص ۲۱) گویا تصوف سے دلچسپی کے زمانے میں بھی انہوں نے ادب سے صرف نظر نہیں کیا تھا۔ مشرقی روایتی ادب کے وہ مسائل جو مغرب کے فلسفہ، نفسیات اور ادبی تنقید سے بھی حل نہ ہوئے تھے، انہی کو سلجھاتے ہوئے وہ دینی روایت اور مشرقی مابعد الطبیعیات تک جا پہنچے تھے۔ اور اس بے مصرف ڈھلان پر چلنے کے زمانے میں بھی روایتی ادب کی جدیدیت پسند تعبیرات کی قلعی کھولتے رہے تھے۔ مظفر علی سید، جو اپنے استاد کی "مابعد الطبیعیاتی مشغولیتوں" سے عموماً خوش نہیں دکھائی دیتے تھے، کی یہ گواہی ریکارڈ پر ہے کہ "۱۹۷۵ء کے قریب عسکری صاحب پھر سے ادبیات کی طرف راغب ہونے لگے تھے اور مطالعہ اسلام سے حاصل شدہ بصیرتوں کا ادب پر اطلاق کرنا چاہتے تھے۔ افسوس کہ موت نے انہیں یہ کام کرنے کی پوری طرح مہلت نہ دی"۔ (مکاتیب عسکری، ص ۱۴۳) ان ادبی اطلاقات کا ایک نمونہ مظفر صاحب کے نام اس خط میں ہی موجود ہے۔

مغربی ادب کے تجربے نے ان کے اندر پیاس تو پیدا کر دی تھی مگر اس کی تسکین کے لئے پانی مہیا نہ کیا۔ اس کے لئے انہیں دوسری زمینوں میں کنویں کھودنے پڑے۔ ادب کی زمین اس معاملے میں سخت بنجر ثابت ہوئی تھی۔ ادب کے اس بنجر پن کے اسباب جاننے کے لئے یوں تو "وقت کی راگنی" کے مضامین ہی کافی ہیں، مگر شمس الرحمن فاروقی کے نام ان کے خطوط — خصوصاً ۳ر جولائی، ۱۷، و ۲۹ر دسمبر ۱۹۶۹ء : ۳ر فروری، اور ۳ر نومبر ۱۹۷۰ء — میں اس طرف وقیع اشارے ہیں۔ چونکہ یہ خطوط عموماً عسکری کے قارئین کی نظر میں نہیں ہوتے اس لئے یہاں ان سے استفادہ مناسب رہے گا۔ دوسرے اس لئے کہ ان سے یہ بھی معلوم ہوگا کہ مغربی ادب اور تنقید کے بارے میں وہ جن نتائج پر ۱۹۶۰ء میں ہی پہنچ کر بڑی وضاحت سے لکھ چکے تھے، ان کی تصدیق بعد میں یورپ کے ۱۹۷۰ء تک کے ادبی مسائل سے بھی پیش کر رہے تھے، اور ادب کی طرف سے اپنی "بے رغبتی" کے بار بار ذکر کے باوجود وہ مغرب کے اہم ادبی رجحانات سے ۱۹۷۷ء میں بھی غافل نہ تھے۔ اور آرکون کے نام خط ۱۹۷۵ء میں ساختیات پر بھی کلام کر چکے تھے۔ تصدیق کے لئے سہیل احمد خان کے نام ان کے خطوط، مشمولہ محراب دیکھے جا سکتے ہیں، جن سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی وفات کے مہینے، جنوری ۱۹۷۸ء، تک بھی ادبی معاملات خصوصاً اردو کی کلاسیکی ادبی اصطلاحات پر کام کرنے کا منصوبہ رکھتے تھے۔

وہ تنقید جس پر منطقی اثباتیت والی ذہنیت کا غلبہ ہے اور جو ہمارے ہاں جدیدیت (ادبی مفہوم میں) وغیرہ کی مختلف شکلوں میں ظاہر

ہوئی، نے ترقی پسندی کے رد عمل میں ایک بڑا جائز قسم کا مطالبہ یہ کیا تھا کہ شعر و ادب سے کلچری، تہذیبی، مذہبی اور فلسفیانہ قسم کے تقاضے نہیں ہونے چاہئیں۔ اور شعر کے معنی صرف وہ ہیں "جو بر جریدہ ہیں"۔ عسکری ابتداء ہی سے اس بات کے حامی تھے کہ ادب کے معیارات اول و آخر ادبی ہوتے ہیں، مگر وہ اس بات کے بھی شدت سے قائل رہے کہ ادب تہذیب اور اس سے متعلقہ تمام اوضاع کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ (۸۰) انہوں نے ۱۹۶۰ء میں ''مغربی ادب کی آخری منزل'' نامی مضمون لکھا، جس میں یورپ اور امریکہ کے اہم رجحانات (= ان تمام مظاہر کو غیر اہم سمجھنا جو مادی زندگی سے اوپر اٹھنے کی خواہش جگائیں) کا مطالعہ کرتے ہوئے بتایا تھا کہ وہاں بتدریج مذہب، فلسفہ اور اب ادب کا بھی زوال ہو چکا ہے۔ جس کا ثبوت یہ ہے کہ اب وہاں ادب کے نام پر محض نقالی ہو رہی ہے۔ اپنے محولہ بالا خطوط میں عسکری نے ۱۹۷۰ء کے عشرے میں مغرب کے چند ادبی مسائل کے مباحث میں ظاہر ہونے والی ان توقعات کی طرف توجہ دلائی ہے جو، بقول ان کے، آج ''مغرب کے نوجوان'' ادب سے کر رہے ہیں، اور وہ شے ہے زندگی کی معنویت:

''آج کل نوجوان ادب اور تنقید سے کسی ایسی چیز کا مطالبہ کر رہے ہیں جسے ہم آسانی کی خاطر 'فلسفہ' یا 'فلسفہ حیات' کا نام دے سکتے ہیں ...ہم ابھی سے پیش گوئی کر سکتے ہیں کہ نوجوانوں کو ادب سے وہ چیز دستیاب نہیں ہوگی جس سے ان کی تسلی ہو سکے''۔ (۸۱)

یاد رہے کہ زندگی کی اسی معنویت اور ادب میں اس کی کمی کا احساس انہیں ۱۹۴۳ء (اختتامیہ جزیرے) میں بھی تھا جسے انہوں نے "مغرب میں ایک نئے شعور کی تلاش" کہا تھا مگر شاید اُس وقت اس کے مضمرات ان پر پوری طرح واضح نہ تھے۔ بعد میں وہ اس امر کے قائل تھے کہ یہ شے ادب یا تنقید سے نہیں مل سکتی کیونکہ ایسی ہدایت صرف وحی سے حاصل ہو سکتی ہے۔ ہاں وحی سے منہ موڑ کر نشاۃ ثانیہ کے بعد کا یورپی انسان جن شکستوں سے دوچار ہوا، اس کے باطن میں جو توڑ پھوڑ ہوئی، جن خداؤں سے اس نے اپنا ناطہ جوڑا انہوں نے اسے جس طرح مایوس کیا اس کی داستان یورپ کے اہم فن کاروں نے ضرور سنائی ہے۔ اسی داستان کو انہوں نے فرانسیسی زوال پرستوں اور جوئس، جوئس اور مارلس وغیرہ سے سنا تھا؛ اور ۱۹۶۰ء میں بھی اردو والوں کو ان سے سبق سیکھنے کا مشورہ دیتے رہے تھے۔ یہ امر ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہیے کہ عسکری جب ان لوگوں سے سیکھنے کا مشورہ دیتے ہیں تو اس کا تناظر کچھ اور ہوتا ہے اور جب ایسی لوگوں کو رد کر رہے ہوتے ہیں، جیسا کہ ان کی بعض تحریروں میں نظر آتا ہے، تو اس کا تناظر دوسرا ہوتا ہے۔ ان میں تضاد ڈھونڈنے سے پہلے بات کا سیاق و سباق دیکھنا ضروری ہے، ورنہ اعتراض تو بخوبی ہو جاتا ہے مگر ان کی بات کی معنویت سمجھ میں نہیں آسکتی۔ عہد جدید کے مغربی فلسفوں اور ادب سے منہ موڑ کر ان کا مشرقی تہذیب و ادب اور مابعد الطبیعیات (یا قرون وسطی اور اس سے قبل کی مغربی روایت) کی طرف پلٹنا ان کی ادب، خصوصاً مغربی ادب، سے اسی ''مایوسی'' کا نتیجہ تھا۔ چونکہ عسکری رینے گینوں کا تصور روایت، مشرق و مغرب کا تصور حقیقت، ادب میں تصور حقیقت کی کارفرمائی اور ان سب کی تنقیدی حیثیت پر گفتگو ہم نے اگلے ابواب کے لیے مختص کر چھوڑی ہے، اس لئے اس موضوع کو یہیں چھوڑ کر اب ہم ان کی زندگی کے اس دور کے بعض دیگر پہلوؤں کی طرف آتے ہیں۔

ذاتی، ادبی، سیاسی، معاشرتی اور گرد و پیش کے جن حالات میں عسکری دینی روایت کی طرف متوجہ ہوئے تھے سابقہ سطور میں ان کا خاکہ آ گیا ہے۔ ہم نے دیکھا کہ ۵۹-۱۹۵۸ء سے قبل ان کے اندر کوئی ایسا خاص مذہبی رجحان نہیں تھا جس سے ان کی باطنی زندگی اور ادبی طرز احساس متاثر ہونے لگے۔ اپریل ۱۹۶۹ء کے اپنے ایک خط میں تصوف، ابن عربی کے مسلک و طریق کار پر شمس الرحمن فاروقی کے استفسارات کا جواب دیتے ہوئے عسکری بتاتے ہیں کہ ''دس بارہ سال پہلے تک میں نے کوئی دینی کتاب پڑھی ہی نہیں تھی۔ لیکن فرانس کے ادیبوں نے حضرت ابن عربی کا نام اس طرح لینا شروع کیا کہ بطور فیشن مجھے بھی تجسس ہوا''۔ (۸۲) اپریل ۱۹۶۹ء کے اس خط سے بھی یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ انہوں نے مذہب کا سنجیدہ مطالعہ ۵۹-۱۹۵۸ء ہی میں شروع کیا تھا۔ انتظار حسین نے راقم کو بتایا کہ ۱۹۵۹ء میں جب وہ رائٹرز گلڈ کے کنونشن کے سلسلے میں کراچی گئے اور عسکری سے ملاقات ہوئی تو ان کا زیادہ تر وقت قرآن پاک کے مختلف تراجم کے تقابلی مطالعے میں گزرتا تھا۔ اور آرکون کے نام خط میں تو عسکری نے بتایا کہ انہوں نے ۱۹۵۹ء میں ابتدا قرآن کا مطالعہ بھی رائج کے کائناتی اور کونیاتی تصورات کا سراغ لگانے کے لیے کیا تھا۔ (۸۳)

ڈاکٹر آفتاب احمد نے عسکری کی اس عبوری دور کی بڑی جامع تصویر پیش کی ہے:

''عسکری نے ذہنی زندگی کی جو راہ اب اختیار کی تھی اس پر وہ ایک دفعہ چل پڑے تو پھر چلتے ہی گئے اور اگلے اٹھارہ برس یعنی اپنی زندگی کے آخری ایام تک انہوں نے اس میں وہ منزلیں طے کیں کہ جن کا اوروں نے کبھی نشان بھی نہ پایا تھا۔ ان کی عمر بھر کی بے قراری کو

ان معنوں میں تو قرار آ گیا کہ انہیں اپنی ذہنی زندگی کے منتشر اجزاء کو مجتمع کرنے کے لئے ایک مرکزی تصور مل گیا اور ان کے ہاں اسی کی کمی پائی جاتی تھی۔ عسکری کی بے تاب روح اس حصول کی سرشاری کے ساتھ ذہنی اور تہذیبی زندگی کے مختلف شعبوں میں اس مرکزی تصور کی نمود کا نظارہ کرنے کے لئے بھی بے تاب رہتی تھی۔ چنانچہ تصوف اور سلوک کے رموز کی چھان بین کرتے ہوئے وہ سماع اور موسیقی سے پرانے صوفیہ کے باہمی ربط اور تعلق پر تحقیق کرنے لگے۔ اس سلسلے میں وہ پہروں استاد امراؤ بندو خان سے راگ سنتے تھے اور ان کے بارے میں سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والی معلومات حاصل کرتے تھے"۔ (آفتاب احمد، عسکری ایک مطالعہ، ص ۵۳)

لیکن یہاں اہم ترین بات یہ ہے کہ ان کے بعض معترضین، جن کی نمائندگی سجاد حارث نے خوب کی ہے ،(۸۴) کی رائے کے برعکس عسکری کی دوسری نصف زندگی پہلی نصف کی تردید نہیں بلکہ تکملہ تھا۔ بقول آفتاب احمد کے "انہوں نے اپنے ماضی یا پہلے عسکری کو باقاعدہ جھٹلانے یا مسترد کرنے کی بھی کوشش نہیں کی۔ بس اس کو بھلا دیا۔ اپنی زندگی سے خارج کر دیا۔ یہ عسکری کی طبیعت کا خاصہ تھا، جب وہ کسی سے قطع تعلق کر لیتے تو پھر کبھی پلٹ کر اس کی طرف دیکھتے بھی نہیں تھے"۔ اس کی تصدیق سلیم احمد کی اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ عسکری اپنے دور آخر میں اپنے معروف کالم "جھلکیاں" کے "مضامین کو شائع کرانا چاہتے تھے اور اس غرض سے مسودہ بھی تیار کیا تھا"۔ (دیباچہ جھلکیاں از محمد سہیل عمر) مغرب کو صلواتیں سنانے کے دور میں انہوں نے یہ ضرور لکھا کہ "جو کچھ الٹا سیدھا، غلط سلط سیکھا تھا وہ مغربی ادب کے بارے میں سیکھا تھا۔ لیکن اب آ کے معلوم ہوا کہ بے کاری عمر ضائع کی۔۔ اس لئے موجودہ مغربی ادب سے مجھے اتنا ہی تعلق رہ گیا ہے جتنا آدمی کو سڑک کے غل غپاڑے سے ہوتا ہے۔" لیکن کون نہیں جانتا کہ عسکری آخر میں جس مقام پر پہنچے وہ اسی غل غپاڑے سے پیدا ہونے والے سوالات کی وجہ سے پہنچے تھے۔ اس کا سب سے زیادہ شعور خود عسکری ہی کو تھا۔ مغرب کی طرف ان کے اس ردعمل سے عام طور پر یہ بھی سمجھا گیا ہے کہ وہ اس طرح مغرب کو رد کرنا چاہتے تھے کہ اُس سے ہر طرح قطع تعلق کر لیا جائے۔(۸۵) یہ بات درست نہیں ہے عسکری کی ان تمام کاوشوں کا مقصد مشرق کو مغرب سے بے خبر رکھنا ہرگز نہیں۔ تفصیل میں جائے بغیر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جزیرے کے "اختتامیہ" ۱۹۴۳ء سے تا دم مرگ عسکری کا موقف یہ رہا ہے کہ مغرب کی روح کو اچھی طرح سمجھ کر مشرق کو اپنا راستہ خود ڈھونڈنا چاہیے۔(۸۶) اور تو اور رینے گینوں، جن کی تحریروں سے عسکری نے مغربی فکر کی گمراہیوں کا پورا نقشہ ترتیب دیا تھا، وہ بھی مغرب کو بلا سوچے سمجھے رد کرنے کا مشورہ نہیں دیتے۔(۸۷) اپنے مضمون "وینٹ پائنیرنگ نظر" ۱۹۳۹ء میں، جب وہ پوری طرح زوال پسندوں کے "ہاتھوں کا کھلونا" اور پیروی مغربی کے مسافر بنے ہوئے تھے بودلیئر کو پڑھنے کا مشورہ دے رہے تھے ، اور پھر ۱۹۶۰ء میں "مغربی ادب کی آخری منزل" میں، جس میں انہوں نے سولہویں صدی کے بعد مغرب میں مذہب، فلسفہ اور ادب کے زوال کا نقشہ پیش کیا ہے، کہتے ہیں اس دنیا میں رہتے ہوئے ہم روایتی مشرقی ادب پیدا نہیں کر سکتے۔ لیکن چونکہ اردو کے بیشتر ادیبوں کے لئے مغربی اثرات کو قبول کرنا ناگزیر ہے اس لئے انہیں یہ ضرور معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کیا کر رہے ہیں:

"مشرقی ادیب جب تک فلوبیئر اور بودلیئر سے شروع ہونے والے ادبی سلسلے اور جوئس، پاؤنڈ اور لارنس کو اپنے اندر جذب نہیں کریں گے بامعنی ادب تخلیق نہیں کر سکیں گے۔۔۔ اب یہ مشرقی ادیبوں کا کام ہے کہ وہ آنکھیں بند کر کے مغربی تہذیب کے دھارے میں بہتے ہیں یا آنکھیں کھول کر قدم جمانے کی کوشش کرتے ہیں"۔ (وقت کی راگنی، ص ۵۷)

اس مشورے میں بھی مغربی ادب کی روح کو سمجھ کے نیا شعور اخذ کرنے کی جو روح ہے، افسوس کہ عسکری کے معترضین اسے اکثر نظر انداز کر جاتے ہیں۔

بہرحال انہوں نے خود مغرب سے جو کچھ حاصل کرنا تھا کر لیا تھا۔ وہاں اب ان کے لئے کچھ نہیں رہ گیا تھا۔ اس سے مایوس ہو کر ایک دفعہ جب وہ اپنے دینی سرچشموں کی تلاش میں چل پڑے تو جلد ہی وہ اپنے سابقہ ادیب دوستوں کے لئے "ایک اجنبی اور نئی منزل کے مسافر" ہو گئے۔ ۱۹۶۵ء میں ان کے دیرینہ دوست آفتاب احمد نے محسوس کیا کہ "دوسرا عسکری اب پہلے عسکری کو بہت پیچھے چھوڑ چکا ہے۔" ان کی طبیعت کا یہ خاصہ تھا کہ قیامت کی سی تیزی سے اشیاء کی تہہ میں اترتے اور مطلب کی بات پکڑ کر آگے بڑھ جاتے تھے۔ غیر سنجیدگی سے انہوں نے نہ ادب کو پڑھا تھا اور نہ اب مذہب کو پڑھ رہے تھے۔ تہذیبی اور کلچری معاملات میں تو وہ شروع ہی سے مشرق اور اس کی روایت کو ملحوظ رکھنے کے قائل تھے۔ فکشن اور آرٹ میں ایک فن کار کیلئے وہ معروضیت، بے تعلقی اور بے ہمہ و باہمہ ہونے کی جس خدائی صفت کو سب سے اہم جانتے تھے اس کے ڈانڈے آخر کار ویسے بھی نفس کشی تیاگ اور تہذیب نفس کے اصولوں ہی سے جا ملتے ہیں۔ جدیدیت (ادبی معنی میں) کے علمبرداروں کے ساتھ ہوتے ہوئے بھی انہوں نے برصغیر میں سرسید و حالی کی لائی ہوئی معتدل روشن خیالی کو، جو ان کی نظر میں

انگریزوں کی نقالی کے سوا کچھ نہ تھی، کبھی اطمینان کی نظر سے نہ دیکھا تھا۔ دین و مذہب کے بارے میں ان کے خیالات اُس وقت بھی بہت "روایتی" قسم کے تھے جب وہ ابھی باقاعدہ مذہب کی گرفت میں نہ آئے تھے اس لئے انہیں مذہب کی غیر روایتی تعبیر کرنے والی ہر فکر و شخصیت مثلاً مولانا ابوالاعلیٰ مودودی اور طلوعِ اسلام والے پرویز سے بھی سخت اختلاف تھا۔ اب جبکہ وہ مغربی ادب کی خلیج پار کر کے مذہب کے بارے میں اپنے جبلی و نچری تصورات کو، جو نظری طور پر پہلے بھی اتنے ہی ثقہ اور درست تھے، نئے سرے سے دریافت کر رہے تھے، تو انہوں نے اسی تصورِ مذہب کو قبول کیا جو جدیدیت کی ہر طرح کی آمیزشوں اور آلائشوں سے پاک تھا۔ دین میں وہ روایت، تسلسل اور تواتر کے بہت قائل تھے؛ اور یہ ان کے ادبی تصورات کے بھی عین مطابق تھا۔ جزیرے کے "اختتامیہ" اور "پیروی مغربی کا انجام" میں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ وہ ادبی روایت، مشرق و ہندوستانی روح کے تسلسل پر بہت زور دیتے ہیں۔ تسلسل اور روایت کے اسی شعور کی وجہ سے وہ عیسائیت میں پروٹسٹنٹ مسلک پر کیتھولک کو ترجیح دیتے رہے تھے۔ اور یہ رینے گینوں کے اثر میں آنے سے کہیں پہلے سے ان کا قدیمی ادبی مسلک تھا اور ٹی ایس جوئس کے زیر اثر تھا۔ (۸۸) پھر ۵۰۔۱۹۴۹ء کے بعد کی "جھلکیاں" میں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ جس طرح وہ جدیدیت والوں کے "خالص ادب" کے تصور سے متفق نہیں تھے اسی طرح وہ "خالص اسلام" کو بھی ایک مجرد تصور رکھتے تھے، جس کا مطلب ان کے نزدیک اسلام کی چودہ سو سالہ تاریخ کے انکار کے سوا کچھ نہیں تھا۔ گویا ادب ہو یا مذہب دونوں کو وہ انسانی زندگی کے تجربات سے الگ کر کے دیکھنے کے قائل نہیں تھے، اسی لئے جماعت اسلامی سے اول روز سے آخر دم تک ان کا اختلاف رہا۔

عسکری کے ان ادبی و مذہبی تصورات کا یہ منطقی نتیجہ تھا کہ وہ تصوف کو قبول کرنے والے روایتی اسلام کے سوا کسی اور تصورِ مذہب کو قبول کر ہی نہیں سکتے تھے۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ وہ ابن عربی سے ہوتے ہوئے مجدد الف ثانی، شاہ ولی اللہ، مولانا اشرف علی تھانوی اور مفتی محمد شفیع کے حلقہ بگوش ہو گئے۔ ان کے نزدیک روایتی اسلام کی صحیح ترین تعبیر وہ قرار پائی جس کی نمائندگی برصغیر میں دیو بند کا مکتبِ فکر کرتا ہے۔ عسکری نے اپنا تعلق دیو بندی مسلک کے اس سلسلے سے جوڑا جس کی نمائندگی برصغیر میں مولانا اشرف علی تھانوی اور ان کے متوسلین مفتی محمد شفیع وغیرہ کرتے ہیں۔ اس کی وجہ بظاہر یہ نظر آتی ہے کہ دیو بند حلقے کے علماء میں مولانا تھانوی تحریک پاکستان کے ہموار رہے تھے۔ مولانا تھانوی کے مزاج میں جو ایک "عوامیت" تھی اس نے بھی عسکری کو ضرور لبھایا ہوگا۔ ان کے بہشتی زیور کے وہ یونہی قائل نہیں ہو گئے تھے۔ (۸۹) لیکن یہ وجہ شاید پوری طرح درست نہ ہو۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے نام خطوط میں عسکری مولانا تھانوی سے الگ سیاسی موقف رکھنے والے مولانا حسین احمد مدنی کے بھی اُتنے ہی قائل نظر آتے ہیں۔ جب کہ مولانا اشرف علی تھانوی اور مولانا حسین احمد مدنی کے مرشد شیخ الہند مولانا محمود الحسن کے ایک دوسرے شاگرد اور اسی مکتبِ فکر کے ایک اور بڑے نام مولانا عبید اللہ سندھی کے وہ زیادہ قائل نہیں تھے۔ کیونکہ اپنی بعض تعبیرات کے لحاظ سے وہ جدیدیت زدگان کے دائرے میں آتے تھے۔ اصل میں عسکری روایتی اسلام کے جس تصور کے قائل ہوئے ان کے نزدیک اس کا علمبردار برصغیر میں یہی مکتبِ فکر تھا۔ جس کے اندر تصوف، شریعت، کلامی و عقلی روایت، دین کی ظاہری و عرفانی جہت، تاریخی تسلسل اور سند کے تواتر غرض کسی شے سے انکار نہیں اور ہندوستان میں انگریزوں اور سرسید کی روشن خیالی کے مقابلے کے لئے مستند دینی روایت کے تحفظ و تسلسل کے لئے تدریس و تعلیم کا سب سے مضبوط نظام قائم کرنے کے سلسلے میں بھی یہی طبقہ سب سے موثر رہا تھا۔

دین کا باقاعدہ مطالعہ عسکری نے ۵۹۔۱۹۵۸ء سے شروع کیا تھا مگر اپنی خداداد ذہانت، قوتِ مطالعہ اخذِ نتائج میں حیرت انگیز تیزی اور درست و ثقہ دینی فہم کی وجہ سے انہیں صرف چار پانچ سال کے عرصے اندر کراچی میں مفتی محمد شفیع اور ان کے مدرسے دار العلوم کراچی کے دوسرے اصحاب کی نظر میں ایک اہم حیثیت حاصل ہو گئی۔ ان کی تحریری سرگرمیوں نے اب ایک دوسرا رخ اختیار کر لیا تھا۔ مغرب کے اپنے مطالعہ اور رینے گینوں کی کتابوں سے مغربی فکر کی بنیادی خرابیوں، جن سے پہلے مغرب میں عیسائیت اور پھر دیگر مذاہب اور آخر میں مادی سرگرمیوں سے اوپر اٹھنے کی خواہش رکھنے والے تمام مظاہر متاثر ہو چکے تھے، سے آگاہ ہونے کے بعد وہ حتی المقدور ان کے سدِ باب کے لئے کام کرتے رہے۔ اپنے پرانے ساتھیوں میں اب صرف سلیم احمد اور ڈاکٹر اجمل ہی سے ان کی کلی ذہنی رفاقت رہ گئی تھی۔ انتظار حسین سے تو پہلے بھی ان کی کوئی فکری ہم آہنگی نظر نہیں آتی، مگر اب اپنے پرانے دوست ڈاکٹر آفتاب احمد سے بھی انہیں کسی گہری ذہنی رفاقت کی توقع نہیں رہ گئی تھی۔ اگرچہ اپنی مذہبی و علمی سرگرمیوں سے انہیں آگاہ تو کرتے رہے تھے، لیکن اپنے نئے منصوبوں اور تحریروں پر ان کی طرف سے ہونے والے اعتراضات پر صرف مسکرا کر خاموش ہو جاتے تھے۔ کوئی بحث نہیں کرتے تھے۔ اس زمانے میں انہوں نے جو دینی منصوبے شروع کیے ان میں مفتی محمد شفیع کی کتاب "اسلام میں تقسیم دولت" اور مولانا اشرف علی تھانوی کی کتاب الانتباہات المفیدہ عن الاشتباہات الجدیدہ کے اردو سے انگریزی میں تراجم ہیں، جو بالترتیب Distribution of Wealth in Islam اور Answer to

Modernism کے نام سے ۱۹۶۳ء اور ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئے۔

اپنی زندگی کے آخری مہینوں میں وہ مفتی محمد شفیع کی تفسیر معارف القرآن کے انگریزی ترجمے پر کام کر رہے تھے۔ تفسیر کے ترجمے کے سلسلے میں مفتی محمد شفیع کے صاحبزادے محمد تقی عثمانی سے مشاورت رہتی۔ جمعہ کا روز مستقل اس کام کے لئے مقرر تھا، اور بعد نماز مغرب ترجمہ و تفسیر کے مسائل، عربی و انگریزی اصطلاحات پر گفتگو رہتی۔ (۹۰) ڈاکٹر حمید اللہ سے بھی مکاتبت میں ان مسائل پر مشورے رہتے تھے۔ اُن کے اس مشورے کو عسکری نے بہت پسند کیا تھا کہ "قرآن مجید کا ترجمہ تو فصیح زبان میں ہونا چاہیے لیکن تفسیر کو عامیانہ اور عام بولی میں لکھا جائے۔" کیونکہ عسکری کا خیال تھا کہ جس انگریزی کو ہم مدرسوں اور کالجوں میں پڑھتے ہیں، وہ وفات پا چکی ہے۔ (۹۱) ان تراجم کے علاوہ انہوں نے دینی مدارس، خصوصاً دارالعلوم کراچی، میں پڑھائے جانے کے لئے ریڈنگز کی کتابوں سے مغربی فکر کی گمراہیوں سے متعلق ایک نصاب کا خاکہ بھی تیار کیا، جو کسی وجہ سے چل نہ سکا تھا۔ اس کی ابتدائی خبر انہوں نے مدیر الحق کے نام اپنے ایک خط میں دی تھی۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کا کہنا ہے کہ عسکری نے انہیں یہ خاکہ ۱۹۷۰ء کے شروع میں دکھایا تھا اور یہ اشاعت کی غرض سے نہیں لکھا گیا تھا۔ ان کی وفات کے بعد ڈاکٹر اجمل کے مشورے سے یہ خاکہ جدیدیت کے نام سے چھاپ دیا گیا تھا۔ اس کا شمار بھی ان کی انتہائی ہنگامہ خیز تحریروں میں ہوتا ہے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد عسکری نے جو مضامین لکھے وہ زیادہ تر ان کی کتاب وقت کی راگنی میں شامل ہیں؛ اور دینی، ادبی و لسانیاتی اور فنون سے متعلق جو تحریریں فرانسیسی وغیرہ سے ترجمہ کیں وہ اب مقالات محمد حسن عسکری کی دونوں جلدوں میں شامل ہیں۔ ان تحریروں/تراجم کا ذکر اور ان کی نوعیت و اہمیت اور پس منظر کا بیان عسکری کے خطوط بنام فاروقی، ڈاکٹر عبادت بریلوی و سہیل احمد وغیرہ میں آیا ہے۔ ان کے علاوہ ان کے بہت سے نامکمل منصوبوں کی تفصیل بھی دورِ آخر کے انہی خطوط میں ہے۔

ہم ذکر کر چکے ہیں کہ ۵۷۔۱۹۵۶ء کے بعد عسکری کے لکھنے کی رفتار میں کمی آتی جا رہی تھی۔ مگر بعد کے برسوں میں انہوں نے ۶۱۔۱۹۶۰ء اور شاید ۷۷۔۱۹۷۶ء میں سب سے زیادہ لکھا تھا۔ اس عرصے میں فرانسیسی سے تراجم بھی کئے اور ان کی اپنی تحریریں بھی فرانس کے بعض رسائل میں چھپتی رہیں۔ آخری دنوں میں ان کی توجہ ایک طرف تو تفسیر قرآن کے انگریزی ترجمے پر رہی۔ اور دوسری طرف وہ مسلمانوں کے روایتی علوم و فنون خصوصاً علم بلاغت، بیان و بدیع، علمی اصطلاحات کے انگریزی تراجم؛ کلاسیکی شعری تنقیدی اصطلاحات از قسم خیال آفرینی، رنگینی بیان، تازہ گوئی وغیرہ کی بازآفرینی؛ اور موسیقی اور اس کی صنف "خیال" کی گائیکی کی معنویت سمجھنے اور سمجھانے کی طرف متوجہ رہے۔ اس کے لئے انہوں نے نامور کلاسیکی گائیک استاد بندو خان اور ان کے صاحبزادے امراؤ بندو خان کی خصوصی محفلوں سے بھی بہت استفادہ کیا، جن میں وہ سارنگی بجاتے ہوئے اپنے فن کے رموز بھی ساتھ ساتھ بیان کرتے جاتے تھے۔ (۹۲) ان فنون سے عسکری کی دلچسپی کوئی نئی شے نہیں تھی۔ فن تعمیر اور برصغیر میں مسلمانوں کی بنائی ہوئی عمارتوں خصوصاً مسجد کی ساخت سے انہیں ۱۹۳۶ء میں بھی اس حد تک دلچسپی تھی کہ مسلم کلچر سے جڑے رہنے میں بھی وہ اسی کا حصہ پاتے تھے۔ (۹۳) اسی شغف کے سبب قیام پاکستان کے دنوں میں انہوں نے مسلمانوں کے فن تعمیر پر مضامین کا ایک خصوصی سلسلہ لکھا تھا۔ علاوہ ازیں انہیں مصوری، فوٹوگرافی اور فلم آرٹ سے بھی شروع ہی سے بہت دلچسپی تھی۔ اور ان فنون کے تیکنیکی پہلوؤں پر بھی انہوں نے ایک زمانے میں بہت لکھا تھا۔ (۹۴) فوٹوگرافی پر تو انہیں عملی مہارت حاصل تھی دیوانہ بکار خویش ہشیار کے تحت انہوں نے فوٹوگرافی سے بھی دینی صداقتوں کی تصدیق اخذ کر لی تھی؛ (۹۵) اور موسیقی و رسم الخط جیسے بظاہر "سیکولر" مسائل کو بھی تہذیب کی ماورائی جہتوں سے جوڑ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نزدیک دنیا کی ہر قدیم تہذیب میں فنون اور مابعد الطبعیات کے مابین گہرا تعلق رہا ہے۔ (۹۶) انسانی فطرت کے غیر مبدل تقاضوں سے جنم لینے والی کلچری و فنی اوضاع کو مذہب کے قائم کردہ حدود کے اندر رکھ کر دیکھنے کا شعور انہیں ۴۸۔۱۹۴۷ء میں بھی کم نہیں تھا، مگر آخری برسوں میں وہ زندگی کے ہر ادنیٰ و اعلیٰ مظہر کی تعبیر دینی و عرفانی معیارات کو ہی ملحوظ رکھ کر کرنے لگے تھے اور کلاسیکی شعراء کو دوبارہ اسی نقطہ نظر سے پڑھنا شروع کر دیا تھا۔ سودا، میر و آتش حتیٰ کہ داغ تک کے شعروں میں عرفانی نکات نکال لئے تھے۔ (۹۷) ڈاکٹر حمید اللہ نے لکھا ہے کہ عسکری نے ایک دفعہ یہ انکشاف کر کے مجھے "ششدر کر دیا کہ عملی نفسیات اور فائدہ بخش تحلیل نفسی کے لئے ہمارے پرانے صوفیہ کے خیالات و تالیفات میں بڑا اہم مواد ملتا ہے۔۔۔ مجھے قائل ہونا پڑا کہ ان کا خیال بہت درست ہے۔" (۹۸) اور یہ سب کچھ محض ذہنی ورزش کے طور پر نہیں تھا بلکہ ان کی عملی زندگی، رفتار و گفتار اور وضع قطع میں بھی اس کے اثرات آنے لگے تھے۔

مغربی لباس تو انہوں نے ایک مختصر سے عرصے کے سوا پہنا ہی نہیں تھا۔ اب مستقل طور پر شیروانی اور کرتا پاجامہ ان کا پہناوا تھا۔ وعدے اور وقت کی پابندی تو ویسے ہی ان کی زندگی بھر کا معمول تھا۔ اب نماز کی پابندی، اور وہ بھی باجماعت، ان کے روزمرہ کا حصہ بن گئی۔

بعض موقعوں پر ان کے سر پہ دو پلی ٹوپی اور ہاتھ میں تسبیح بھی نظر آیا کرتی تھی۔ نماز کے اہتمام میں اتنی احتیاط کرتے کہ بعض اوقات وقت سے پہلے بھی مسجد میں پہنچ جایا کرتے تھے۔ باقاعدہ مسجد میں جانے کی پابندی کی حد تک تو بات سمجھ میں آتی ہے مگر انتظار حسین نے لکھا ہے کہ مسجد کے انتخاب کے سلسلے میں اب وہ باقاعدہ بریلوی اور دیوبندی مسجد کا فرق بھی کرنے لگے تھے۔ (۹۹) لیکن عسکری کے دوسرے دوست ڈاکٹر آفتاب احمد کا تجربہ اس کے برعکس ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ عسکری جب بھی میرے ہاں آتے دوسرے پابند نماز لوگوں کی طرح کبھی یہ نہ کہتے کہ نماز سے پہلے آؤں گا یا بعد میں آؤں گا۔ گھر میں بیٹھے بیٹھے نماز کا وقت ہو جاتا تو جا نماز مانگتے اور تھوڑی دیر کے لئے دوسرے کمرے میں چلے جاتے۔ مجھ سے انہوں نے کبھی کسی قریب کی مسجد کا راستہ نہیں پوچھا۔ لیکن پھر انہوں نے یہ بھی لکھ دیا کہ عسکری وحدۃ الوجود کے قائل تھے، جو اتحاد و رواداری کا سبق دیتا ہے مگر وہ خود مسلمانوں کے اندر بھی فرقہ بندی کی تمیز روا رکھتے تھے، مگر دلیل کے طور پر کسی ذاتی مشاہدے کے بجائے انتظار حسین کے بیان کردہ مذکورہ واقعے سے استشہاد کیا ہے۔ (۱۰۰) انتظار حسین نے راقم کو بتایا کہ نماز کے سلسلے میں ان کے اندر ایسی کوئی سختی بھی نہیں تھی۔ ان کی کوشش ہوتی کہ نماز کے وقت تک گھر پہنچ جائیں، اور اگر کسی بے تکلف دوست کے ساتھ ہوتے تو وہیں نماز بھی پڑھ لیتے تھے۔ اور ایسا بھی ہوا کہ نماز کا وقت آیا اور گزر گیا؛ بعد میں انہوں نے قضا پڑھ لی۔ مگر بہر حال نماز کی پابندی کرنے لگے تھے۔

ان کے قریبی دوستوں، عزیزوں اور آخری زمانے کے معمولات لکھنے والوں سے کسی نے بھی یہ نہیں بتایا کہ عسکری نے کبھی داڑھی بھی رکھی تھی؛ مگر پروفیسر ایس جی عباس نے لکھا ہے کہ انہوں نے ۱۹۷۰ء کے گرد و پیش عسکری کو داڑھی کے ساتھ دیکھا تھا۔ (۱۰۱) راقم کے استفسارات پر عسکری کے پرانے ملنے والوں میں سے سب نے اس بات کی تردید کی ہے۔ عسکری کے آخری دور کے ملنے والوں میں شاہ الحق صدیقی نے ان سے اپنی ملاقاتوں اور مجلسوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ وہ دین کے معاملے میں سختی کے قائل نہ تھے۔ صوفیہ کے مسلک رواداری کے قائل تھے۔ (۱۰۲) ان مختلف آراء کے پیش نظر راقم کا خیال ہے کہ یہ مختلف موقعوں پر عسکری کے موڈ اور رد عمل سے اخذ کردہ نتائج ہیں۔ ذاتی زندگی میں وہ عزیمت و احتیاط پر عمل پیرا رہے ہوں گے، جبکہ عام لوگوں کے لئے وہ رخصت و نرمی کے رویے کو پسند کرتے تھے۔ اس کی سب سے بڑی مثال تو ڈاکٹر آفتاب سے ان کا یارانہ ہی ہے۔ عسکری کو ابتداء ہی سے معلوم تھا کہ ان کے جگری دوست مرزا غلام احمد قادیانی کو ماننے والے لاہوری فرقے سے تعلق رکھتے ہیں اس فرقے کے متعلق علماء کی جو رائے ہے، عسکری اس سے بے خبر بھی نہ رہے ہوں گے۔ مگر اس کے باوجود انہوں نے آخر تک ان سے اپنے میل جول میں فرق نہیں آنے دیا، جس کی گواہیاں آفتاب صاحب کے خاکے ہی میں موجود ہیں۔ نماز کے ساتھ دیگر شرعی معمولات بھی ان کی زندگی کا حصہ بن گئے تھے۔ فاروقی کے نام خطوط میں وہ اکثر رمضان کی برکات و حسنات اور دعاؤں کا ذکر کرتے ہیں اور عام زندگی کے معمولات و واقعات کے لئے مثالیں و شہادتیں کتب حدیث وغیرہ سے دیتے نظر آتے ہیں۔

عسکری کی زندگی کا آخری بڑا سیاسی واقعہ ذوالفقار علی بھٹو کی شخصیت سے ان کا شغف ہے۔ پاکستانی سیاست میں بھٹو کا ورود و عروج اور زوال جس تیزی سے ہوا وہ اپنی جگہ ایک طرفہ مظہر ہے۔ قائد اعظم کے بعد ملکی سیاست میں اتنا مقبول، ہنگامہ خیز اور کرشماتی لیڈر شاید کوئی دوسرا نہ رہا ہوگا۔ اس کی سیاست میں عمومیت کا رنگ تھا۔ اس نے عوام کے بنیادی مسائل ــــ روٹی، کپڑا اور مکان ــــ کے نعرے کو اس دلکشی سے استعمال کیا کہ دیکھتے ہی دیکھتے وہ ایک عوامی قوت بن گیا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد عسکری بتدریج گوشہ گیر ہوتے جا رہے تھے۔ ملکی سیاست سے ان کی دلچسپی مدتوں سے ختم ہو چکی تھی۔ ۱۹۷۰ء شروع میں جب یحیٰی خان کے مارشل لاء میں سیاسی سرگرمیوں کا آغاز ہوا اور بھٹو ایک زبردست سیاسی قوت کے طور پر ابھرنا شروع ہوا تو عسکری کی سیاسی امنگیں پھر جاگ اٹھیں۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کا کہنا ہے کہ انہوں نے تحریراً تو نہیں مگر نجی گفتگوؤں میں سیاست سے دلچسپی کا اظہار شروع کر دیا تھا۔ ان کے سیاسی و ادبی آدرشوں کو دیکھا جائے تو ہمیں ابتداء سے ہی ان کے اندر ایک عوامیت اور جمہوریت کا رنگ نظر آتا ہے۔ خواص پر عوام کو اور ادیب پر قاری کو وہ ہمیشہ ترجیح دیتے رہے ہیں۔ قیام پاکستان کے زمانے ہی سے وہ مسلمان ملکوں کا سب سے بڑا المیہ یہ بتاتے رہے ہیں کہ یہاں کے حکمران ایک تو اپنی عوام کی امنگوں سے غافل اور ان کی طاقت سے خوف زدہ ہیں؛ اور دوسرے انہیں سماجی و معاشی انصاف (جو ان کے نزدیک بڑی حد تک سوشلزم سے وابستہ تھا) مہیا کرنے میں ناکام ہے۔ ادب کے "جمود و زوال" کے زمانے (۵۲-۱۹۵۱ء کے بعد) عسکری کی تحریریں گواہ ہیں کہ ان کی امیدوں کا مرکز ادیب سے زیادہ قاری رہا ہے۔ ان کے مزاج کی اسی عوامیت نے انہیں قائد اعظم کا شیدائی بنا رکھا تھا۔ اس کے بعد اب انہیں ذوالفقار علی بھٹو کی شخصیت میں اپنے "عوامی اور اشتراکی" آدرشوں کی تکمیل کا امکان نظر آیا تھا۔ ان کے پسندیدہ سیاسی رہنماؤں کو اگر دیکھا جائے تو ان میں زیادہ تر وہ لوگ نظر آتے ہیں جنہوں نے اپنے اپنے وقت میں استعماری قوتوں اور امریکہ کے خلاف آواز اٹھائی تھی۔ قائد اعظم، احمد سوئیکارنو، جمال عبدالناصر، مصدق، یاسر عرفات اور اب ذوالفقار علی بھٹو!

دسمبر ۱۹۷۰ء میں انتخاب کی دہا ہمی شروع ہوئی تو اسلام پسند سیاسی جماعتوں کی طرف سے بھٹو کے اسلامی سوشلزم کی حمایتوں کے خلاف فتوے بازی بھی ہوئی تھی۔ مگر انتخاب کے نتیجے میں بھٹو کی پیپلز پارٹی بھاری اکثریت سے کامیاب ہوگئی۔ ناکام ہونے والی یوں تو بہت سی جماعتیں تھیں مگر "اسلامی سوشلزم" کی حریف جماعت ہونے کی وجہ سے جماعت اسلامی نے اس دکھ کو زیادہ محسوس کیا۔ جماعت اسلامی، اس کے مزاج، نظریات اور مولانا مودودی کے تصورات سے عسکری کو تحریک پاکستان کے زمانے ہی سے بہت گہرا اختلاف تھا۔ ابتدا انہوں نے اس پر لکھا بھی بہت تھا۔ مگر ۱۹۷۰ء کے انتخابات اور بھٹو سے دلچسپی کے نتیجے میں اب اس میں اور بھی شدت پیدا ہوگئی تھی۔ دوسری طرف سلیم احمد، جو گزشتہ پچیس برس سے ان کے قریبی اور عزیز ترین ساتھیوں میں سے تھے، انتخاب کی اس شورا شوری میں جماعت اسلامی سے وابستہ ہو چکے تھے۔ عسکری اپنے تمام تر دینی شعور کے ساتھ اشتراکیت کے معاشی نظریات اور اسلام میں کوئی تناقض نہیں سمجھتے تھے۔ اس کے برعکس سلیم احمد ابتدا ہی سے اور خصوصاً مولانا شبیر احمد عثمانی کے قائل کرنے کے بعد سے کلیتاً پاکستانی اور مذہبی فکر کے ادیب تھے۔ ترقی پسند تنظیم میں شمولیت کے باوجود سلیم احمد اور شمیم احمد دونوں بھائی اشتراکیت کے معاشی و ادبی نظریات سے شدید اختلافات رکھتے تھے۔ مگر سلیم احمد اپنے بعض ادبی نظریات کی وجہ سے اصلاً جماعت اسلامی کے مزاج سے بالکل مختلف ہوتے ہوئے بھی اپنے پورے شعور کے ساتھ اس امر کے قائل ہو چکے تھے کہ پاکستان میں اگر مذہب کو ایک بالادست قوت کے طور پر نافذ ہونا ہے تو اس کے لئے کسی مذہبی جماعت کی حمایت لازم ہے۔ بھٹو کے خاندانی اور جاگیردارانہ پس منظر کی وجہ سے سلیم احمد اس کے سوشلزم کے نعرے اور اس کی عوامیت کو ایک فریب سمجھتے تھے۔ اس امر پر مرید کا اپنے شیخ سے شدید اختلاف ہوگیا۔ نوبت بایں جا رسید کہ عسکری نے دیکھتے ہی دیکھتے اپنے زندگی بھر کے عزیز ترین دوست، اپنے ادبی و فکری و دینی تصورات کے سب سے بڑے حامی اور ان تھک مفسر سلیم احمد سے پہلے تو میل جول کم کردیا اور پھر اس طرح سے قطع تعلق کرلیا کہ مرتے دم تک اس سے نہیں ملے۔ سلیم احمد نے اپنے اور عسکری کے استاد کرار حسین کو بھی بیچ میں ڈالا مگر عسکری راضی نہ ہوئے۔ ان کی وفات پر سلیم احمد عسکری کا منہ دیکھنے سے بھی ڈرتے تھے۔ کہتے تھے کہ مجھ سے ناراض گئے ہیں۔ (۱۰۳) مگر سلیم احمد کی وفاداری بشرطِ استواری دیکھیے کہ چھوٹے موٹے ادبی اختلاف کے باوجود خود کو ہمیشہ عسکری کے وابستگان دامن میں شمار کیا۔ وہ کہا کرتے تھے کہ میں بہت چھوٹا آدمی ہوں عسکری کو جاننے کا دعویٰ کیسے کروں؟ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ عسکری کے بعد آج تک ان پر لکھے جانے والی سب سے اچھی تحریریں سلیم احمد ہی کی ہیں۔

یہ عسکری کے مزاج کی ایک خاص شدت تھی، جس کا سب سے پہلا شکار ۵۷-۱۹۵۶ء میں خواجہ منظور حسین ہوئے تھے۔ اور دوسرے شاہد احمد دہلوی، جن سے عسکری کے تعلقات دہلی کے زمانے سے چلے آرہے تھے۔ ان کے بارے میں عسکری کا گمان تھا کہ ان کا امریکیوں سے میل جول بہت بڑھ چلا ہے۔ (۱۰۴) اور پھر ۷۰ء کے عشرے میں سلیم احمد ان کی شدت احساس کی بھینٹ چڑھ گئے۔ ان تینوں مثالوں سے یہ تو ظاہر ہوتا ہے کہ بعض دفعہ عسکری جیسا آدمی چھوٹی چھوٹی باتوں سے چند خاص قسم کے نتائج اخذ کرلیا کرتا تھا۔ مگر یہ بات بھی بہر حال اہم ہے کہ ان تینوں موقعوں پر عسکری کی ناراضی کسی ذاتی مسئلے کی بنا پر نہیں تھی۔ خواجہ منظور حسین سے شکایت انہیں اپنے شاگردوں کے مفاد میں ہوئی۔ شاہد احمد دہلوی سے وہ امریکیوں کی مخالفت اور ترقی پسندوں کی حمایت میں ناراض ہوئے۔ اور سلیم احمد کو انہوں نے بھٹو کے عشق کی بلی پر چڑھادیا۔ یہ عسکری کی شخصیت کی وہ بوالعجبیاں ہیں، جن کی توجیہ آسانی سے ہوسکتی ہے۔ مگر ایک ایسے دور میں جب وہ مغرب کی ہر شے کو شک کی نظر سے دیکھنے اور اسے "جدیدیت" کے کھاتے میں ڈالنے لگے تھے، ذوالفقار علی بھٹو کی شخصیت سے ایسا والہانہ لگاؤ کہ اس کی ایک جھلک دیکھنے کی خاطر سڑک کے کنارے کھڑے رہیں، ایک ایسی بوالعجبی ہے جس کی کوئی توجیہ عسکری کے مزاج کو سمجھے بغیر ممکن نہیں۔ عسکری کے سوئے ہوئے "عوامی اور اشتراکی مزاج" کو بھٹو کی شعلہ نوائیوں نے جگا دیا تھا۔ مگر بھٹو کے شخصی رجحانات، مغربی تربیت، جاگیردارانہ ماحول اور مذہبی خیالات میں کون سی شے ایسی تھی جسے عسکری نے اپنے روایتی اسلام کے تصور سے ہم آہنگ پایا تھا؟ یوں تو انہوں نے مولانا اشرف علی تھانوی سے قائداعظم کی حمایت میں دلیل لاکر اپنے دوست آفتاب احمد کے اسی طرح کے سوال کا "تسلی بخش جواب" دینے کی کوشش کی تھی، مگر ایسے جوابوں سے کوئی کہاں تک تسلی پائے؟ لگتا ہے کہ ان کی شخصیت کے بعض گوشے کچھ لاینحل بوالعجبیوں کے شاہکار تھے۔

عسکری ساری زندگی ٹی وی سے نفور رہے مگر بھٹو کے زمانہ اقتدار میں وہ گھر میں ٹی وی بھی لے آئے تھے۔ باقی پروگراموں کو تو لہو لعب سمجھا کیے مگر بھٹو کی تقریریں اور سرگرمیاں باقاعدگی سے سنا دیکھا کرتے تھے۔ ۷۷ء کے انتخاب میں پیپلز پارٹی نے کراچی کی ایک نشست پر جمیل الدین عالی کو اپنا امیدوار نامزد کیا تھا۔ عسکری خوشی خوشی ان کے حق میں ووٹ ڈالنے بھی گئے مگر انتخاب کے نتائج کو عوامی قبولیت نہ ملی

۔قومی اتحاد کی تحریک شروع ہوگئی۔ عسکری کو یہ بات بھی ناگوار گزری۔ آخر ۱۹۷۷ء کا مارشل لاء آگیا۔ بھٹو پر مقدمہ چلنا شروع ہوا۔ ان دنوں وہ بہت دل گرفتہ رہے۔ بھٹو اور پیپلز پارٹی پاکستان میں عسکری کی زندگی کی آخری سیاسی دلچسپی ثابت ہوئی۔ نومبر ۱۹۷۷ء میں جب ڈاکٹر آفتاب احمد کی ان سے آخری ملاقات ہوئی تو انہوں نے بھٹو کے انجام کے بارے میں عسکری کو بہت فکرمند پایا تھا۔ اس کے دو ماہ بعد ہی ان کا انتقال ہوگیا۔ (۱۰۵)

عسکری کا انتقال ۱۸ر جنوری ۱۹۷۸ء کو کراچی میں ہوا۔ صبح وہ حسب معمول کالج کے لئے گھر سے نکلے مگر کالج کے قریب ہی اچانک دل کا دورہ پڑا اور چلتی سڑک پر گر گئے۔ ٹیکسی پر انہیں گھر پہنچایا گیا۔ اس وقت ہوش میں تھے۔ شیروانی کی جیب سے کرایہ نکال کر ٹیکسی والے کو دیا۔ زینے چڑھ کے اپنے کمرے میں گئے، چپ چاپ پلنگ پر لیٹے اور ڈاکٹر کے آنے سے پہلے صبح آٹھ نو بجے کے قریب دوسرا دورہ پڑا اور وہ اللہ کو پیارے ہوگئے۔ ان کی نماز جنازہ جناب تقی عثمانی نے پڑھائی اور تدفین دارالعلوم کراچی کے قبرستان میں مفتی محمد شفیع کے ساتھ ہوئی۔ ان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ باتیں کرتے کرتے اچانک گھڑی دیکھتے اور اٹھ کھڑے ہوتے۔ یاروں سے کہتے، لو تم یہ رسالہ دیکھو، میں ابھی آیا اور نماز پڑھنے چلے جاتے۔ جتنی جلدی اور اچانک انہوں نے رخت سفر باندھا اتنی تیزی سے ہی تو وہ نماز پڑھنے ہی جاتے تھے۔ (۱۰۶) عسکری رخصت ہوگئے مگر ان کی تحریریں رخصت نہیں ہوئیں۔ انہوں نے جتنی گمنامی کی خواہش کی ان کی تحریریں اتنی ہی چمکیں۔ کوئی چار پانچ سال کا عرصہ ایسا نہیں گزرتا جس میں وہ نئے سرے سے زیر بحث نہ آجاتے ہوں۔

ان کا انتقال دل کے دورے کے باعث ہوا تھا۔ پہلا دورہ صبح کالج جاتے ہوئے پڑا اور کیشے پر گھر پہنچائے گئے اور اسی حالت میں انہیں سیڑھیاں چڑھا کر اوپر ان کے کمرے میں پہنچایا گیا۔ وہاں دوسرا دورہ پڑا جو جان لیوا ثابت ہوا۔ ان کے خطوط میں اوائل روز سے جس شے کا تواتر سے ذکر ملتا ہے وہ ہے ان کی صحت کا مسئلہ۔ یوں لگتا ہے کہ کامل جسمانی صحت کے ساتھ انہوں نے کوئی زمانہ نہیں گزارا۔ ہر دوسرے تیسرے خط میں خرابی صحت کی شکایت کرتے نظر آتے ہیں، جو زیادہ تر گلے، کھانسی، زکام، معدے کی جلن اور انہضام کے مسائل کے حوالے سے ہے۔ دلی اور کراچی دونوں جگہ انہیں اس طرح کے مسائل گھیرے رہے۔ اس کے مقابلے میں لاہور کی آب و ہوا ان کے ادبی مزاج کے ساتھ ساتھ ان کی طبیعت کو بھی بڑی راس آتی تھی۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ ان کے بارے میں لکھنے والوں میں سے کسی نے بھی ان کی صحت کے بارے میں کبھی کوئی اشارہ نہیں کیا اور نہ ہی ان کے ملنے والوں اور شاگردوں نے کبھی ذکر کیا۔ سگریٹ وہ ہمیشہ سے پیتے تھے۔ گلہ درست رکھنے کے لئے پانی کا گلاس کلاس میں بھی ساتھ ہوتا تھا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے مزاج میں حساسیت زیادہ تھی یا شاید الرجی وغیرہ کے مسائل رہے ہوں گے۔ مختار زمن نے البتہ اپنے مضمون میں یہ اشارے کئے ہیں کہ قیام دہلی کے زمانے میں وہ حکیموں کی دوائیں استعمال کرتے رہتے اور آنکھوں کی تکلیف کی وجہ سے لال ہری گولیاں ملتے رہتے تھے۔ (۱۰۷) کراچی میں بھی وہ حکیموں کی دواؤں پر زیادہ اعتبار کرتے تھے۔ اور لاہور میں حکیم حبیب اشعر سے ان کی بڑی دوستی تھی۔ ان سے دوائیں بھی لیتے رہتے تھے۔ ایلوپیتھک طریق علاج سے ان کی طبیعت کو مناسبت نہ تھی۔ اس سے ان پر کوئی مخالفانہ ردعمل ہوتا تھا۔ (۱۰۸) لیکن ان کے بھانجے میم اختر کا کہنا ہے کہ اگرچہ عسکری عموماً بیمار نہیں رہتے تھے مگر صحت کے معاملے میں وہ غیر معمولی احتیاط برتنے والے انسان تھے۔ وہ اکثر مزاح کے انداز میں یہ کہاوت دہرایا کرتے تھے کہ "پاؤں گرم، پیٹ نرم، سر ٹھنڈا حکیم آئے تو مارو ڈنڈا" ! اسی طرح اپنے بھائی حسن مثنّیٰ کے نام ایک خط نوشتہ ۲۱ مارچ ۱۹۶۵ء (مشمولہ مکاتیب عسکری) میں تو انہوں نے حفظان صحت کے اصولوں اور نظام انہضام کی درستی کی ورزشوں کا ایک اچھا خاصہ ہدایت نامہ تیار کر دیا ہے جس سے ہم شاید بھی فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔

طبیعت کے اعتبار سے لگتا ہے کہ وہ بہت ذکی الحس تھے۔ جس طرح وہ ادبی و فکری معاملات سے فوراً متاثر ہوتے تھے اسی طرح موسموں کا اثر بھی بہت لیتے تھے۔ حسن مثنّیٰ نے ۱۹۴۸ء کا ایک واقعہ بتایا کہ لاہور میں ایک دفعہ سینما میں بیٹھے ہوئے فلم دیکھ رہے تھے کہ اچانک شیروانی اتارنی شروع کر دی اور باہر چلے گئے کہ گرمی بہت لگ رہی ہے۔ تھوڑا ٹھنڈی ہوا میں گھومے پھرے پھر واپس آئے۔ انتظار حسین نے بتایا کہ کبھی کبھی انہیں اچانک دم گھٹنے کا احساس بھی ہونے لگتا تھا۔ میم اختر نے بھی کچھ ایسے واقعات لکھے ہیں۔ مثلاً ایک دفعہ لاہور میں عید کی نماز کے لئے جاتے ہوئے راستے میں گرمی کی شدت محسوس ہوئی تو ماموں راستے ہی میں ٹھہر گئے۔ بولے کہ "واپسی پر مجھے لیتے جائیں میں اتنی گرمی میں نماز پڑھنے نہیں جا سکتا" ! اکثر ایسا ہوتا کہ کلاس روم میں سویٹر ساتھ ہے۔ ابھی سردی لگ رہی تھی، ابھی گرمی لگنے لگی اور پنکھا چلا لیا اور سویٹر اتار دیا۔ طبیعت کی اسی حساسیت کی بنا پر ایئر کنڈیشن میں نہ بیٹھ سکتے تھے اور کبھی ہوائی سفر بھی نہ کیا کہ بالکل بند ماحول میں انہیں گھٹن ہوتی تھی۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ، مگر دل کا عارضہ انہیں کبھی نہ محسوس ہوا تھا۔ حسن مثنّیٰ نے ڈاکٹر آفتاب احمد کے حوالے سے راقم کو بتایا کہ

وفات سے ایک دو برس پہلے عسکری جب زور سے ہنستے تھے تو ان کا چہرہ سرخ ہو جایا کرتا تھا، جس سے آفتاب صاحب نے بعد میں یہ نتیجہ اخذ کیا کہ ان کا فشار خون بلند رہتا ہوگا، جس کا بر وقت احساس نہ ہو سکا تھا۔ اسی لئے کبھی چیک اپ بھی نہ کروایا تھا بس ایک روز اچانک ہی ان کی موت نے سب کو ہلا کر رکھ دیا۔

☆ ☆ ☆

عسکری اپنی کسی تحریر میں، اور خصوصاً اگر وہ چھپنے کے لیے لکھی گئی ہو تو، ذاتی زندگی کا ذکر بہت کم کرتے تھے۔ ان کے ذاتی حالات جو تھوڑے بہت احاطہ تحریر میں آ گئے ہیں وہ زیادہ تر ان کے خطوط میں ہیں۔ ان کے سب سے زیادہ خطوط (۹۴) ڈاکٹر آفتاب احمد ہی کے نام ہیں جن میں سے پہلا ۲۱ رمئی ۱۹۴۵ء اور آخری ۸ رستمبر ۱۹۷۷ء، عسکری کی وفات سے چند ماہ قبل کا لکھا ہوا ہے۔ اس کے بعد تعداد میں سب سے زیادہ خطوط (۴۰) شمس الرحمن فاروقی کے نام ہیں۔ عسکری کی ذہنی زندگی کو تقریباً بیس بیس سال کے دو ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے پہلا دور ابتداء سے ۱۹۵۸ء تک اور دوسرا ان کی وفات، جنوری ۱۹۷۸ء تک۔ ان کی ابتدائی زندگی، رجحانات اور ''جسمانی سوانح'' کی سب سے مفصل روداد ڈاکٹر آفتاب کے نام خطوط میں ہے۔ مگر ان کے دور ثانی کے مذہبی و متصوفانہ رجحانات یا ''ذہنی سوانح'' کا تفصیلی ذکر ان کے خطوط بنام فاروقی میں ہے، جو پہلے شب خون میں اور پھر روایت شمارہ اول میں چھپے تھے۔ ان کا زمانہ ۳۰ راپریل ۱۹۶۸ء سے ۱۳ رجنوری ۱۹۷۳ء کے درمیان، پانچ سال کا ہے۔ آفتاب احمد کے نام خطوط میں بے تکلفی زیادہ ہے اور بغیر کسی ذہنی تحفظ کے لکھے گئے ہیں۔ ذاتی عادات، معاشی دکھڑے، خوش گپیاں، خیالاتی اڑانیں، دوستوں اور ادیبوں پر بے لاگ اور بے لاگ آراء اور اپنے دور کے سیاسی و ادبی مسائل پر تبادلہ خیال ان میں بہت ہے۔ ذہنی مصروفیت کے ساتھ ساتھ ان کی خارجی زندگی بھی انہی خطوط سے زیادہ واضح ہوتی ہیں۔ البتہ دور آخر کے خطوط میں آفتاب صاحب سے بے تکلفی تو قدرے اسی انداز کی ہے مگر اک ذرا ٹھہراؤ کے ساتھ۔ ادبی مسائل پر اشارے کم سے کم ہوتے چلے گئے ہیں اور دینی و متصوفانہ مسائل بھی زیادہ نہیں چھیڑے گئے۔ وجہ یہی ہے کہ آفتاب صاحب سے انہیں ان مسائل میں شراکت کی توقع نہیں تھی۔ البتہ اپنے شاگردوں اور چھوٹے بھائیوں کی تعلیم و روزگار کے مسائل اکثر زیر بحث رہے ہیں۔

اس کے برعکس فاروقی کے نام خطوط اگرچہ تعداد میں صرف بیس ہیں مگر کئی کئی صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ ان میں آنے والے مسائل زیادہ تر تصوف اور خصوصاً ابن عربی وغیرہ پر فاروقی کے استفسارات کے حوالے سے ہیں۔ چند ایک خطوط میں ادبی تنقید کے مسائل بھی ہیں جن میں عسکری ۱۹۷۰ء کے عشرے کی یورپ کی تنقیدی سرگرمیوں، ادب سے وابستہ پوری نہ ہو سکنے والی توقعات؛ بیدل، غالب اور دیگر کلاسیکی شعراء کے ہاں تصوف؛ فاروقی کی تنقید اور اس طرز تنقید کی محدودیت پر اپنی رائے اور ان کی تنقیدی ذہانت کو ایک خاص رخ پر موڑنے کے مشورے دیتے نظر آتے ہیں۔ ان میں اول الذکر خطوط کی سی بے تکلفی، شوخ نگاری اور معاصر ادیبوں پر جارحانہ اور معاندانہ رائے نہیں ہے۔ تکلف، وضع داری بلکہ ''سنجیدگی و متانت'' کی فضا غالب ہے۔ صرف ایک آدھ جگہ آل احمد سرور کے بارے میں کچھ دلچسپ جملے ملتے ہیں۔ عسکری کی تحریریں گواہ ہیں کہ انہوں نے جس طرح چند ایک وقفوں کے ساتھ تقریباً مسلسل لکھا ہے اسی طرح نہ بہت پابندی سے دوستوں اور اعزاء کے نام خطوط بھی لکھے، جو اگرچہ کم ہیں۔ آفتاب احمد کے نام جس عرصے میں خطوط کم یا بالکل نہیں ہیں (۱۰۹) اس عرصے میں دوسرے دوستوں کے نام خطوط مل جاتے ہیں، جیسے سید حسن، انتظار حسین، عبادت بریلوی، شمس الرحمن فاروقی اور سہیل احمد وغیرہ۔ (۱۱۰) ان خطوط میں عسکری کی ''ذاتی زندگی'' کی طرف اشارے نہ ہونے کے برابر ہیں مگر ان کی ذہن کی نمائندگی ضرور موجود ہے۔

اس تحریر کے دوران راقم کو عسکری کی ''ذہنی زندگی'' کی تفصیلات حاصل کرنے میں تو کوئی مشکل نہیں پیش آئی۔ البتہ ان کے شخصی خاکے کے لئے مطلوب مواد و مسالے کی کمی کا اکثر سامنا رہا ہے، خصوصاً ۱۹۵۰ء میں کراچی منتقل ہو جانے کے بعد ان کے کراچی کے احوال بہت کم ضبط تحریر میں آئے ہیں۔ ان کی طالب علمی کے زمانے کی ایک دلچسپ روداد محمد حسن نے لکھی ہے۔ ڈاکٹر آفتاب احمد کے لکھے ہوئے خاکے ''محمد حسن عسکری: شخص اور دوست'' کے بعد عسکری کی ابتدائی اور لاہور کی زندگی کی سب سے مفصل اور زندہ تصویر انتظار حسین کی کتاب چراغوں کا دھواں کے ابتدائی ابواب میں ملتی ہے۔ مگر ان کی کراچی یا اسلامیہ کالج کی زندگی کے کچھ حالات راقم کو صرف پروفیسر ایس جی عباس کی ایک کتاب محمد حسن عسکری: ایک جائزہ کے علاوہ اور کہیں نہیں مل سکے۔ اس کتاب میں عسکری کے مرکزی تنقیدی تصورات پر بہت بچگانہ، بہت ہی بچگانہ سوالات اٹھائے گئے ہیں۔ شخصی احوال میں ایک آدھ بحث طلب بات — عسکری کی ڈاڑھی والے معاملے — سے قطع نظر اسلامیہ کالج، کراچی کی تاریخ اور وہاں عسکری کی سرگرمیوں کی کچھ جھلکیاں اس میں خوب پیش کی گئی ہیں۔ عسکری کی کراچی کی زندگی پر نہ لکھے جانے کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہوگی کہ لاہور کے برعکس کراچی میں جا کر ان کی جسمانی سرگرمیاں بتدریج محدود سے محدود ہوتی گئی تھیں۔ جب

وہ لاہور آئے تھے تو پاکستانیت کے جذبے سے سرشار تھے۔ ادبی فضا میں ترقی پسندوں کی وجہ سے مل چل بھی خاصی تھی جو عسکری کے نقطۂ نظر سے درست سمت میں نہیں تھی۔ اس زمانے میں وہ دوسرے ادیبوں کے اندر بھی پاکستان کے لئے وہی جذبات دیکھنا چاہتے تھے، جس کے لئے کچھ میل ملاقات بھی ضروری تھی۔ پھر روزی روٹی کے معاملے کے لئے بھی باہر اکثر نکلنا پڑتا تھا۔ لہٰذا کسی گوشے میں چھپ کر بیٹھ رہنا اُس زمانے میں ان کے لئے ممکن بھی نہیں تھا۔ کراچی میں جا کر یہ سب مسائل بدل گئے۔ روزگار کا مسئلہ اسلامیہ کالج نے حل کر دیا تھا۔ اور ملک کی عام ادبی اور سیاسی فضا سے بھی وہ بتدریج مایوس ہوتے چلے گئے تھے۔ اس لئے ان کی کراچی کی زندگی زیادہ تر گوشہ گیری میں گزری۔ کہنے کو تو وہ کراچی میں رہتے تھے مگر ان کی ذہنی اور تہذیبی جڑیں ہمیشہ لاہور میں رہیں۔ حتیٰ کہ جس زمانے میں ان کے اندر فرانس چلے جانے کی خواہش زوروں پر تھی اور پاسپورٹ وغیرہ کے مسائل درپیش تھے تو وہ اپنے ذرائع وسائل بھی پنجاب ہی سے بنوانا چاہتے تھے۔ (مکتوب بنام آفتاب احمد، ۲۶ر مارچ ۵۳ء) پھر ان کے بھائی اور والدہ بھی لاہور میں ہی رہے اور ان کے دوست احباب بھی زیادہ تر یہیں تھے۔ لہٰذا کالج کی چھٹیوں کا عرصہ بھی وہ اکثر پنجاب میں ہی گزارا کرتے تھے۔

یوں تو ان کی زندگی کا اصول ہی "تنہائی و بے تعلقی" تھا مگر کراچی ان کے لئے واقعی ایک "جزیرہ" بن گیا تھا۔ ان کے خطوط میں جہاں کہیں دوسرے لوگوں کا ذکر ملتا ہے لگتا ہے جیسے کوئی "بے چہرہ" ہجوم ہے۔ ان کے ۱۵ر جنوری ۱۹۵۳ء کے ایک خط میں مذکور ہے کہ یہاں میرا حلقہ کچھ بین الاقوامی قسم کا ہو رہا ہے، جس میں شراب وغیرہ کی دلچسپیاں ہیں مگر میں صرف خاموش تماشائی ہوں۔ اس "بین الاقوامی" قسم کے حلقے میں کون کون شریک ہیں، عسکری کے ان سے کیسے تعلقات ہیں، کس ضرورت یا مجبوری کے تحت وہ ان میں شریک ہیں، کچھ خبر نہیں۔ اسلامیہ کالج میں ابتداً وہ اپنے طلباء سے تو بہت خوش تھے، مگر کالج میں شعبہ انگریزی یا شعبہ اردو کے اپنے دیگر ہم کاروں ان کی معاشرت کی کوئی ادنیٰ سی جھلک بھی کہیں نظر نہیں آتی۔ شروع میں صرف کرار صاحب کا ذکر آتا ہے۔ اسی کالج کے شعبہ اردو میں ممتاز حسین جیسا معروف نقاد بھی موجود رہا، جنھیں سلیم احمد نے تمام تر اختلافات کے باوجود تمام ترقی پسندوں پر فوقیت دی ہے۔ مگر عسکری کی ان سے رسمی علیک سلیک کی بھی کوئی شہادت نظر نہیں آتی، نہ کبھی کسی نے انہیں یکجا دیکھا تھا۔ (۱۱۱) حال آنکہ کراچی جانے کے بعد ان کے اندر ترقی پسندوں کے خلاف وہ پہلے کی سی شدت نہیں رہ گئی تھی۔

کالج میں وہ اکثر چھوٹے دروازے سے داخل ہوتے اور سیدھے اپنے کمرے میں چلے جاتے۔ کلاس اگر چھوٹی ہوتی تو شاگردوں کو اپنے کمرے میں ہی بلا لیتے تھے۔ جب بی اے کو اختیاری انگریزی پڑھانے لگے تو طلباء کی تعداد بڑھتی گئی۔ کلاس میں طلباء کو اکثر کھڑا رہنا پڑتا تھا۔ لیکن کلاس کے نظم و ضبط میں فرق نہ آنے دیتے تھے۔ لیکچر کے دوران سگریٹ اور پانی کا گلاس ان کے پاس رہتا۔ پانی کا گھونٹ اور گولڈ فلیک کا کش انہیں تازہ دم رکھنے کو کافی ہوتا۔ البتہ تھوڑی تھوڑی دیر بعد چشمہ درست کرتے جانا محض عادت کا حصہ تھا۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے کہ رمضان میں کلاس لیتے ہوئے پانی کے گھونٹ بھی لئے جا رہے تھے۔ ایک طالب علم نے کچھ طنزیہ انداز سے کہا "سر جب آپ پانی پی رہے ہیں تو سگریٹ بھی پی سکتے ہیں"۔ عسکری نے شکریہ کہہ کر سگریٹ سلگائی اور طنز کو نظر انداز کرتے ہوئے لیکچر اسی انہماک سے جاری رکھا۔ کلاس میں وہ گفتگو کی فضا قائم کرتے تھے۔ دھواں دھار تقریر ان کے بس کی بات نہ تھی۔ ابتدائی کلمات کے بعد وہ نثر کے حصے طلباء سے پڑھواتے۔ بیچ بیچ میں سوالات پوچھتے، ان کے جوابات سننے کے بعد تصحیح کرتے، سیاق و سباق پر روشنی ڈالتے اور نوٹس بھی لکھوایا کرتے تھے۔ لیکن کسی ہنگامی صورت حال میں اگر وقت کی کمی کے باعث طلبا کے لئے کارلائل کی 'پاسٹ اینڈ پریزنٹ' جیسی کوئی ضخیم کتاب خود پڑھنا ممکن نہ رہتا تو عسکری ایک دو دن میں اسے پڑھ کر کتاب کے اہم حصوں کا خلاصہ کر دیتے اور شاگرد امتحان پاس کر کے شاد کام ہوتے۔ اسلامیہ کالج کے بانی ایم اے قریشی اگرچہ خود زیادہ پڑھے لکھے نہ تھے مگر عسکری کے بہت قدردان تھے اور ان کی تنک مزاجی کے باوجود اس پر فخر کرتے تھے کہ ان کے کالج میں عسکری جیسا عالم موجود ہے۔

دوسروں سے تعلقات کے حوالے سے عجیب بات یہ تھی کہ وہ ادیبوں اور نقادوں سے میل جول میں تو کم آمیزی برتتے تھے، مگر کم پڑھے لکھے عام لوگوں، یا جو معروف ادیبوں کے زمرے میں نہیں آتے، سے میل ملاقات میں انہیں کوئی تکلف نہیں ہوتا تھا۔ بلکہ ان سے ہنسی مذاق بھی چلتا تھا۔ لیکن جہاں کوئی "عالم فاضل" ان کے پاس آ جاتا تو وضع داری خوب نبھاتے مگر باتیں نہ کرنے جیسی کرتے۔ ضمیر علی بدایونی، جو ان کے شاگرد بھی رہے، لکھتے ہیں کہ عسکری لوگوں سے کم ملنا پسند کرتے تھے۔ چائے تو سب کو پلاتے مگر گفتگو کسی کسی سے کرتے تھے۔ بعض اوقات آنے والوں کا نام تک نہیں پوچھتے تھے۔ وہ مردم بیزار ہرگز نہیں تھے۔ جن لوگوں سے بے تکلفی ہوتی ان سے گھنٹوں باتیں کرتے۔ ان کے حلقۂ احباب میں ایسے لوگ بھی تھے جو ادیب و دانشور نہ تھے۔ (۱۱۲) اپنی تحریروں میں عسکری ایک تنک چڑھے نقاد کا تاثر دیتے ہیں۔ مگر

عام زندگی میں وہ منکساری وضع داری نبھانے والے تھے۔ شاہ الحق صدیقی، جن کا عسکری سے کوئی براہ راست تعلق نہیں تھا، لکھتے ہیں کہ جب وہ پہلی مرتبہ از خود میرے گھر آئے تو کسی قسم کے علم و فضل کا اظہار نہیں کیا بلکہ اس قدر خاکساری اور فروتنی برتتے رہے جو کسی معمولی درجے کے انسان میں بھی نہیں دیکھی گئی۔ عسکری کی وفات پر لکھے گئے حقی حقانی کے تعزیتی شذرے سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ (۱۱۳)

اصل میں وہ اس معروضیت اور "بے تعلقی" کا نمونہ تھے جو انہوں نے جیمس جوئس سے لی تھی، جسے وہ آرٹ اور فن کا لازمہ قرار دیتے تھے۔ لیکن بقول سلیم احمد اس بے تعلقی کے پردے میں وہ سراپا تعلق ہی تعلق تھے۔ ظاہری بے تعلقی و بے نیازی کی آڑ میں انہوں نے "روح دوراں" سے گہرا تعلق قائم کر رکھا تھا۔ زمانے کی نبض کی جیسی شناسائی ان کے اندر تھی کم لوگوں میں ہوگی۔ ذرائع ابلاغ و معلومات سے، جنہوں نے دنیا کو ایک عالمی گاؤں میں تبدیل کر دیا ہے، وہ کوسوں دور تھے۔ ان کا ذریعہ علم و وجدان تو صرف ادب ہی تھا۔ ٹیلی فون تک استعمال نہیں کرتے تھے۔ نام و نمود کی خواہش تو ان کے اندر کبھی تھی ہی نہیں۔ ابتدائی دور میں ریڈیو سے وابستہ رہے اور معاش کی خاطر مضامین بھی پڑھے، مذاکرے بھی کیے مگر ٹیلی وژن سے کبھی کوئی تعلق نہیں رکھا۔ اس سے کوئی بیر بھی نہیں تھا، بس ایک اصول ٹھہرا لیا تھا۔ عسکری کو ٹیلی وژن پر لانے کے لئے بہت سوں نے کوششیں کیں۔ سفارشیں بھی کروا دیکھیں، بڑوں سے زور بھی دلوایا۔ مگر وہ مان کر نہ دیے۔

آخر میں انہوں نے ریڈیو سے بھی قطع تعلق کر لیا تھا۔ سوچنے کی بات ہے، ریڈیو اور ٹی وی وہ بد بلا ہیں کہ جس کو ان کا چسکا ہو وہ انہیں چھوڑ نہیں سکتا۔ مگر یہاں تو کوئی ایسی طلب ہی نہیں تھی۔ ان کی سطح کا آدمی اگر اس طرف نکل جاتا تو کیا کچھ نہیں کر سکتا تھا۔ مگر جاہ و حشم کے اس زمانے میں وہ ایک تارک الدنیا سادھو کی طرح گیان کی سادھی میں گم رہے۔ قرۃ العین نے ان کے طرز تنقید کا خاکہ تو اڑایا مگر یہ بھی لکھا کہ

"بہت پڑھے لکھے لوگوں کی بھی مختلف اقسام ہیں۔ ایک وہ جو احمقوں کو برداشت نہیں کر سکتے۔ میر کی طرح بے دماغ ہو کر گوشہ نشین ہو جاتے اور دنیاداری اور ترقی کی دوڑ میں حصہ لینے کی فکر ہی نہیں کرتے۔ دوسری قسم ان کی ہے جو کارآمد سماجی تعلقات استوار کرنے کے بھی ماہر ہوتے ہیں اور دوڑ بھاگ کر ایک مقام حاصل کر لیتے ہیں گو عموماً اس سے کہیں بہتر مقام کے مستحق ہوتے ہیں۔ کراچی میں پہلی قسم کے حسن عسکری کی تھی۔ عزیز احمد دوسرے زمرے میں شامل تھے۔" (۱۱۴)

☆ ☆

کراچی میں عسکری پہلے کچھ عرصے تک سلیم احمد کے ہاں رہے تھے۔ اکتوبر ۱۹۵۲ء میں وہ پیر الٰہی بخش کالونی میں آگئے اور آفتاب صاحب کو خط میں نئے مکان میں آجانے کی اطلاع دی۔ اس سے قبل ان کے خطوط میں واپسی کے جو پتے درج تھے وہ کسی نہ کسی کی معرفت تھے۔ اب انہوں نے "۲/۹ پیر الٰہی بخش کالونی" کا پتہ درج کرنا شروع کر دیا تھا۔ سلیم احمد بھی کچھ عرصے کے لئے غالباً اسی مکان میں ان کے ساتھ رہے تھے۔ ان کا اگلا قیام "54-K/2 کشمیر روڈ، پی ای ایچ سوسائٹی" میں ہوا۔ ان کی بہن اور بہنوئی بھی اسی مکان میں ان کے ساتھ رہتے تھے اور مکان کرائے کا تھا، جو عسکری خود ادا کرتے تھے۔ وہ آخر تک اسی مکان میں رہے، کیونکہ یہ ان کے کالج سے قریب تھا اور پیدل آنا جانا تھا۔ شاہ الحق صدیقی ان کے سوسائٹی والے مکان کے بارے میں لکھتے ہیں کہ یہ تیسری منزل پر واقع تھا۔ اس کا دروازہ نیچے سے نظر آتا تھا۔ گھنٹی بجانے پر وہ خود نہایت خندہ پیشانی سے آنے والے کا استقبال کرتے۔ مصافحہ کرتے اور ہاتھ پکڑ کر اپنے کمرے میں لے جاتے:

"یہ کمرہ بہت مختصر تھا لیکن نہایت صاف ستھرا رہتا تھا اور تمام چیزیں بڑے سلیقے سے رکھی رہتی تھیں۔ سامنے کی دیوار سے لگا ہوا ایک تخت بچھا تھا۔ اس کے سامنے ایک میز اور دونوں طرف کرسیاں اور صوفے پڑے ہوئے تھے۔ تخت کے ایک طرف دیوار میں ایک الماری بنی ہوئی ہے اس میں نہایت سلیقے سے کتابیں لگی رہتی تھیں۔ دوسرے بہت سے ادیبوں اور مصنفوں کی طرح میں نے عسکری صاحب کی کتابوں کو منتشر حالت میں یا تخت اور میز پر بکھرا ہوا نہیں دیکھا۔ اس سے عسکری صاحب کی لطافت طبع کا اندازہ ہوتا ہے"۔ (۱۱۵)

شمی صاحب بتاتے ہیں ان کے کمرے میں اوپر ایک نیم چھتی سی بنی ہوئی تھی۔ اپنی خاص کتابیں وہ اسی پر اوپر تلے رکھ دیتے، اور کوشش ہوتی تھی کہ انہیں کوئی نہ چھیڑے۔ کیونکہ انہیں اندازہ ہوتا تھا کہ کون سی کتاب کس کتاب کے دائیں یا بائیں رکھی ہے۔ مہمانوں کو عموماً وہ کرسی یا صوفے پر بٹھاتے اور خود نہایت بے تکلفی سے تخت پر بیٹھ جاتے۔ چائے اور سگریٹ کا دور تقریباً چلتا ہی رہتا اور باتیں بھی۔

آفتاب صاحب لکھتے ہیں کہ ان کے ساتھ چھ چھ سات سات گھنٹے کی صحبت رہتی تھی اور اگر کوئی پرانا دوست بھی ساتھ ہوتا، مثلاً انتظار حسین، تو عسکری ان سے چھیڑ چھاڑ بھی کرتے جاتے تھے۔ جن دوستوں سے بے تکلفی زیادہ تھی انہیں اکثر نام سے پکارتے۔ جیسے انتظار، سلیم وغیرہ اور اکثر "خان" کا اضافہ بھی کر دیتے تھے۔ لیکن بایں ہمہ بے تکلفی اور تیس چھتیس سالہ دوستی کے ڈاکٹر آفتاب احمد کو انہوں نے

ہمیشہ "آفتاب صاحب" ہی لکھا اور پکارا۔ مگر اس پر تکلف تخاطب کے باوجود مشتبہ معاملات میں مشورے بھی انہی سے تھے انتظار حسین سے نہ تھے، جن کے لئے وہ "ابے"، "یار" وغیرہ جیسے الفاظ بھی استعمال کر لیا کرتے تھے اور خطوں میں بھی ایسے ناگفتہ بہ فقرے لکھ جاتے کہ جن کی وجہ سے انتظار حسین کو ان کے بعض خطوط چھپوانے سے اب بھی عار ہے۔

ان کی زندگی میں ایک بڑی باقاعدہ قسم کی خوش سلیقگی تھی۔ پیدل چلنے کا شوق میرٹھ، دہلی، لاہور اور کراچی میں بھی رہا۔ میرٹھ میں انتظار حسین، دہلی میں غلام عباس، لاہور میں انتظار حسین اور ڈاکٹر آفتاب احمد اس چہل قدمی کے مستقل ساتھی رہے۔ کراچی میں اپنے اس شوق میں اپنے طالب علموں کو بھی شریک کر لیا کرتے تھے۔ میرٹھ میں جہاں وہ انتظار حسین کے ساتھ شام کو ٹہلنے نکلا کرتے تھے ایک روز صرف یہ خبر دینے ان کے گھر گئے کہ آج وہ نہیں آسکتے کیونکہ ان کے والد صاحب کا انتقال ہو گیا ہے۔ یہ نظم و ضبط ان میں عمر بھر رہا۔ آندھی آئے یا طوفان، ان کے معمول میں فرق نہ آتا تھا۔ ان کے بھانجے جمیم اختر اسلامیہ کالج میں ان کے شاگرد بھی رہے تھے۔ ان کے ہاں ایک دفعہ عسکری کو کسی تقریب میں شرکت کی دعوت تھی۔ آٹھ بجے شب وقت سے ذرا پہلے آگئے تو اہل خانہ کو حیرت ہوئی۔ عسکری نے کہا وہ یہ بتانے آئے ہیں کہ ان کے گھر کے قریب بجلی کے تار گر پڑے ہیں، رات کی واپسی چونکہ خطرناک ہو سکتی ہے، اس لئے صرف معذرت کرنے آئے ہیں۔ (۱۱۶)

لمبی سیریں، گہرا مطالعہ، کھلکھلاتا اسلوب، کم آمیزی اور خاموشی، چائے اور سگریٹ! یہ ان کا طرز زندگی تھا۔ کتابیں وہ آخر تک خرید کر پڑھتے رہے۔ اسی لئے وہ لائبریریوں میں کم دیکھے جاتے تھے۔ جو کتاب پڑھتے اس کے صفحات پر پنسل سے نشانات، لکیریں لگاتے اور نوٹس لکھتے تھے اور سرورق خراب ہونے سے بچانے کے لئے اوپر سادی کاغذ چڑھا دیتے تھے۔ کرار صاحب نے ان کی اس عادت پر ایک دفعہ کہا کہ "بھئی ہم تو اس بات کے قائل ہیں کہ جس چیز سے پیار کیا جائے اسے خراب کیا جائے"! "جی۔ ہم اس بات کے قائل ہیں کہ اوپر سے چکنا رکھا جائے اور اندر سے خراب کیا جائے"۔ عسکری نے برجستہ فقرہ لوٹا دیا۔ (۱۱۷) صدر، کراچی میں ٹامس اینڈ ٹامس کی معروف دکان پر وہ برس ہا برس تک باقاعدگی سے جاتے رہے اور ایک طویل عرصے تک ہر ماہ سینکڑوں روپے کی کتابیں خریدتے رہے۔ بعض ایسی کتب کیلئے، جو عام طور پر کتب فروشوں کے ہاں دستیاب نہیں، وہ فرانسیسی مرکز ثقافت بھی چلے جایا کرتے تھے اور وہاں کی لائبریری کے ممبر بھی تھے۔ آخری زمانے میں بھی، جب ان کی ادب بیزاری معروف ہو چکی تھی، ادبی کتابوں سے بے نیاز نہیں ہوئے تھے۔ آصف فرخی راوی ہیں کہ بالکل آخری زمانے میں عسکری نے ان سے پروین شاکر کی کتابیں منگوا کر پڑھی تھیں۔ ایک خط میں پروین شاکر سے اپنی ناواقفیت کا بھی لکھا ہے۔ مگر ان کے کہانے پر محراب کے لئے ان سے نظمیں بھی مانگی تھیں! (۱۱۸)

وہ جس باقاعدگی سے مطالعہ کرتے تھے اسی باقاعدگی سے لکھتے بھی رہے۔ اگرچہ آخری برسوں میں لکھنے لکھانے سے اوب گئے اور ان کی تحریروں میں لمبے لمبے وقفے پڑنے لگے تھے۔ (۱۱۹) جس طرح مضامین لکھتے اسی باقاعدگی سے وہ خطوط بھی لکھتے تھے۔ خصوصاً عزیز و اقارب کو لکھے گئے خطوں میں جواب کے لئے بھی اسی باقاعدگی کا مطالبہ کرتے تھے۔ بعض اوقات تو تنقیدی مضمون اور خط میں ان کے لئے کوئی فرق نہ رہ جاتا تھا کہ حوالہ بازی کے وہ زیادہ قائل ہی نہیں تھے۔ جو کچھ لکھنا ہوتا وہ ان کے اندر ہی سے آتا تھا۔ ان کا علم جس طرح مضمون میں ٹھاٹھیں مارتا تھا، خطوں میں بھی اسی طرح معلومات کا انبار ہوتا تھا۔

عسکری نے چونکہ شادی نہیں کی تھی، اس لئے یہ بحث تو فضول ہے کہ وہ شوہر اور باپ کیسے ثابت ہوتے۔ البتہ بطور بیٹے، بھائی اور ماموں کے انہوں نے اپنی ذمہ داریاں نبھانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ ان کے والد کی ملازمت کے معاملات جب دگرگوں ہونے لگے تھے تو بڑا بیٹا ہونے کے ناطے انہوں نے والد یا والدہ کے کہے بغیر از خود اپنے خاندان کا بوجھ بانٹنے کا فیصلہ کر لیا اور نوکریوں کی تلاش شروع کر دی تھی۔ پاکستان آئے تو یہاں بھی اپنے کنبے کی معاشی کفالت شروع میں صرف انہی کے سر رہی۔ بھائی بہنوں کی تعلیم و تربیت، شاگردوں اور بھانجوں کے لئے تعلیمی وظائف اور نوکریوں کے لئے تگ و دو کا ایک سلسلہ ہے جو آفتاب صاحب کے نام ان کے خطوط میں بکھرا پڑا ہے۔ پاکستان بننے کے فوراً بعد ادبی و تہذیبی معاملات میں سرد بازاری آگئی مگر تعلیم و روزگار کے معاملات میں سفارشوں کا بازار گرم ہوتا گیا۔ عسکری پبلک ریلیشنگ کے فن میں بیگانہ تھے۔ ایسے میں ہر مسئلے کے لئے آفتاب احمد سے رجوع کرتے رہے، جو کار پردازی حکومت میں اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے تھے۔ خطوط کے ان حصوں میں وہ ایک شفیق باپ نظر آتے ہیں جن کے نزدیک اپنے بھانجوں اور شاگردوں میں کوئی فرق نہیں۔ سب کے مسائل وہ یکساں ہمدردی اور توجہ سے حل کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ ان کے بھائی حسن مثنیٰ نے بھی انگریزی میں ایم اے کیا تھا اور ان سے چھ برس چھوٹے تھے۔ ایم اے کی بہت سی تیاری انہیں عسکری نے ہی کروائی تھی۔ ان سے چھوٹے، حسن ثالث اور

حسن رابع — گھریلو نام رفعت اور صولت — تیسرے اور چوتھے نمبر پر ہیں۔ ان کی طالب علمی کے زمانے میں عسکری کراچی میں تھے اور یہ لاہور میں۔ وہاں سے لکھے جانے والے خطوط میں ان کے تعلیمی مسائل کا ذکر کثرت سے ہے۔ ۵۲-۱۹۵۳ء کے خطوں میں صولت کا ذکر زیادہ ہے، جو اُس زمانے میں دیال سنگھ کالج کے طالب علم تھے۔ اسی طرح اپنے شاگردوں، سجاد باقر رضوی، زین الدین احمد اور لئیق (عسکری کی ایک شاگرد جس نے فرانس سے ڈاکٹریٹ کیا تھا۔ ان کا ذکر بسلسلہ روانگی پیرس برائے تعلیم اور وظیفہ ۷۳ء کے خطوں میں ہے۔ ۱۲ دسمبر ۱۹۷۳ء کا ایک طویل خط لئیق کے فرانس کے تجربات اور وہاں کے تعلیمی ماحول پر ہے جو بقول عسکری "کافکا کے ناولوں کی دنیا" کا منظر پیش کرتا ہے۔) اور اپنے بھانجے ناصر جمال وغیرہ کے مسائل بھی ان خطوط میں ہیں۔ ان کے بھانجے میم اختر، جو در حقیقت ان کی چچازاد بہن کے بیٹے ہیں اور جنہوں نے ان کے انتقال پر ایک دلچسپ خاکہ بھی لکھا تھا، اسلامیہ کالج کراچی میں ۱۹۵۷ء تا ۱۹۶۱ء ان کے شاگرد بھی رہے تھے۔ ان سے عسکری کی خاصی بے تکلفی تھی۔

حسن مثنیٰ نے بتایا کہ لڑکپن میں عسکری مجھ سے بہت بے تکلف تھے۔ بھائی کے سارے شوق میرے شوق تھے۔ شاعری، ادب اور قصے کہانیوں سے لے کر فلموں تک وہ مجھ سے ہر موضوع پر باتیں کرتے تھے۔ شیکسپیر کے ڈراموں کے ڈائیلاگ باقاعدہ ایکٹنگ کے ساتھ سنایا کرتے تھے۔ مگر میں جوں جوں بڑا ہوتا گیا ان کے رعب علمی کے آگے خاموش ہوتا گیا اور ہمارے درمیان ایک بے نام سا حجاب آ گیا۔ البتہ ان سے چھوٹے دونوں بھائیوں صولت اور رفعت سے ان کا لاڈ پیار اور فلمی مذاق زیادہ تھا۔ عسکری اور مثنیٰ کے درمیان ان کی ایک بہن بھی تھیں جن کا انتقال میرٹھ میں ہی ہو گیا تھا۔ عسکری کو اپنی اس بہن سے اتنا گہرا اور شدید تعلق تھا کہ جب اس کا انتقال ہو گیا تو اس کے بعد انہوں نے زندگی بھر اپنے اہل خانہ کے ساتھ بات چیت میں بھی اس بہن کا ذکر نہیں کیا۔ مثنیٰ صاحب کہتے ہے کہ یہ ان کی عجیب عادت تھی۔ جس طرح انہوں نے سلیم احمد سے قطع تعلق کے بعد ان کا پھر کبھی ذکر نہیں کیا تھا اسی طرح جس بہن سے شدید لگاؤ تھا اس کا بھی کبھی ذکر نہیں کیا۔ یہ وہی پہلو ہے جسے سلیم احمد نے عسکری کے خاکہ نگاری میں ناکامی کے سبب کے طور پر بیان کیا ہے، کہ وہ

> "جذبات کے اظہار سے ڈرتے تھے، بلکہ شاید یہ ماننا بھی ناپسند کرتے تھے کہ ان میں جذبات جیسی کوئی چیز موجود ہے... وہ جذبات کے اظہار کو عامیانہ بات سمجھتے تھے۔ وہ انھیں ایسے چھپاتے تھے جیسے لوگ اپنی کسی کمزوری کو چھپاتے ہیں۔ ایک ایسے سپاہی کی طرح جو زخموں سے چور ہو مگر اپنے زخم کسی کو دکھانا نہ چاہتا ہو، اور اسی لیے اپنی زرہ نہ اتارے۔ عسکری صاحب کی پوری زندگی ہی زرہ پوشی میں گزر گئی۔" (محمد حسن عسکری: آدمی یا انسان، ص ۹۳)

میم اختر نے اپنے خاکے میں جو چند ایک واقعات لکھے ہیں ان سے عسکری کی شخصیت کے بعض گوشوں کی نمائندگی خوب ہوتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ایک دفعہ میں کسی ذہنی پریشانی میں مبتلا تھا۔ عسکری ماموں نے اپنے مخصوص انداز میں پوچھا "کہو میاں خیریت"؟ میں نے کہا پریشان ہوں۔ بولے "میاں، تم جو بھی اخبار پڑھتے ہو، جو چائے پیتے ہو، اس کا برانڈ بدل دو۔" ان کی اس طرح کی پر مزاح باتوں سے میری کوفت دور ہو گئی۔ (دیکھئے آمد سے ڈیڈ جیسے لوگوں سے سیکھا ہوا سبق عسکری کی عملی زندگی کا حصہ بھی تھا!) میں نے ایک دفعہ ان سے پوچھا کہ "کیا وجہ ہے میں نے آپ کو کبھی پریشان نہیں دیکھا۔ کیسا ہی واقعہ گزر جائے، زیادہ سے زیادہ یہ ہوتا ہے کہ آپ کی خاموشی اور گہری ہو جاتی ہے"۔ ماموں نے ٹالنا چاہا۔ مگر میں جواب لینے پر مصر رہا تو "کہا کہ سنئے جناب، میں کوشش کرتا ہوں کہ میری ضروریات کم سے کم تر ہوتی چلی جائیں۔" اس مختصر سے جملے میں بھی عسکری کی شخصیت کا وہ مرکز موجود ہے جسے سلیم احمد نے اپنی کتاب محمد حسن عسکری: انسان یا آدمی میں بیان کیا ہے۔ وہ آدمی جو کم سے کم تر پر زندہ رہنے کا فن جانتا ہو اسے کوئی کیونکر ڈرا یا بہکا سکے گا۔ میم اختر کہتے ہیں کہ ایک دفعہ میں نے ان کی شیروانی میں سلائی کی کچھ خامیوں کی طرف ان کی توجہ مبذول کروائی اور کہا کہ آپ کا درزی ٹھیک نہیں ہے۔ تو بولے، "یہ تو مجھے بھی معلوم ہے، مگر یار یہ درزی اردو صحیح بولتا ہے۔" اس پر ماموں بھانجے میں ایک شرط لگ گئی۔ درزی کے امتحان کے لئے اسے "میم" کا صحیح تلفظ اور املا کرنے کا مشکل پرچہ دیا گیا، کہ بڑے بڑے اس نام کا تلفظ "امین"، "امیر" اور "عظیم" وغیرہ کر جاتے تھے۔ مگر عسکری کے درزی نے شاندار نمبروں میں کامیابی حاصل کر لی اور شرط ہار جانے کے جرمانے میں بھانجے کو بھی ماموں کے خراب درزی سے کپڑے سلوانے پڑ گئے۔

عسکری عام طور پر مشاعروں میں شریک نہیں ہوتے تھے۔ میم اختر اپنے گھر میں ہر پندرہ دن بعد مشاعرے کی نشست کروایا کرتے تھے۔ عسکری کو بھی مدعو کیا گیا۔ انہوں نے کہا "یار ایسے شاعر لانا جو اچھا گاتے ہوں۔" پھر آنے سے پہلے شعرائے کرام کی فہرست دیکھی اور راضی ہو گئے۔ "یار بڑا اچھا انتظام کیا ہے تم نے۔ اچھا گانا عرصے سے نہیں سنا تھا۔" میم اختر راوی ہیں کہ ایک دفعہ لاہور میں عسکری کہیں

سے تانگے پر گھر آئے۔ گھر پہنچ کر تانگے والے نے طے شدہ رقم سے زیادہ کا مطالبہ کر دیا اور اڑ گیا۔ عسکری پہلے تو اسے سمجھاتے رہے۔ مگر زچ ہو کر اپنا بٹوا اس کے پاس پھینک کر چلے آئے۔ مجھے معلوم ہوا تو میں نے جا کر حساب چکایا اور بٹوا واپس لیا کہ ماموں کا غصہ تانگے والے کے لئے خاصہ نفع بخش ثابت ہو رہا تھا۔ (۱۲۰)

عسکری شعر پڑھنے میں ہمیشہ جھجک محسوس کرتے تھے۔ مظفر علی سید نے اپنے خاکے میں مصطفیٰ زیدی کے حوالے سے بتایا ہے کہ فراق گورکھپوری عسکری کو ناقص آدمی سمجھتے تھے، جس کے ہاں شعر کا خانہ خالی ہوتا ہے۔ ان کے منہ سے شائد ہی کبھی کسی نے کوئی شعر سنا ہو۔ ان کا خود بھی یہ کہنا تھا کہ مجھ سے بیت بازی نہیں ہو سکتی۔ اپنے مضامین میں بھی شعر نقل کرتے ہوئے ان کا عافظان میں ترمیم کر دیتا تھا۔ مجتبیٰ حسین نے سلیم احمد پر اپنے خاکے میں اس حوالے سے جو کچھ لکھا ہے اس سے کچھ یوں تاثر ملتا ہے عسکری شعر کو موزوں نہیں پڑھ سکتے تھے! ڈاکٹر آفتاب احمد کا کہنا ہے کہ گفتگو کے دوران میں اگر کبھی انہیں شعر پڑھنے کی ضرورت پڑتی تو اس کا کوئی ایک آدھ ٹکڑا بول کر کہتے کہ "یار مجھے شعر یاد نہیں رہتے"۔ (۱۲۱) وہ انگریزی ادب کے استاد تھے۔ ظاہر ہے کہ کلاس میں انگریزی بولتے بھی ہوں گے۔ مگر ویسے انگریزی بولنے میں انہیں حجاب تھا۔ اپنی گفتگو میں عام طور پر انگریزی کے الفاظ بہت کم استعمال کرتے تھے۔

عسکری کے پہلے افسانے کا عنوان "کالج سے گھر تک" ہے جس کے مرکزی کردار کی ساری خارجی زندگی کا اظہار اس کی داخلی سوچوں ہی سے ہوتا ہے۔ افسانے کے اس کردار سے لے کر اس کے عنوان تک کی عسکری کی زندگی سے حیرت انگیز مماثلت ہے۔ اگرچہ بعد میں عسکری کے بہت سے رجحانات تبدیل ہو گئے۔ مگر داخلیت اور دروں بینی ان کے مزاج کا جزو لاینفک رہی۔ شریک محفل ہو کر بھی بظاہر بیگانہ محفل رہنا لیکن اپنے زمانے کی زندگی اور اجتماعی شخصیت کی روح تک اترتے جانا اور اپنی تحریروں سے وقت کے ساکت و خاموش سمندر میں تلاطم برپا کئے رکھنا عسکری کا طرز حیات تھا۔ اس پر ان کی خارجی زندگی کی تنگ دتاز کا میدان اگر دیکھئے تو صرف "گھر سے کالج اور کالج سے گھر" تک۔ انتظار حسین نے اسی لئے عسکری پر اپنے خاکے کا عنوان کے اسی افسانے سے مستعار لیا تھا کہ اس فقرے میں وہ عسکری کی ساری زندگی کو دیکھ رہے تھے۔ اس کے بعد اس افسانے کے کردار کے رنگ ڈھنگ کے بارے میں ان کا یہ کہنا کہ اس کی "وضع قطع اور چال ڈھال پر مت جائیے یہ کوئی اور آدمی ہے عسکری صاحب نہیں"، محض آشنائی زدائی (Defamilianzation) کے سوا کیا ہے؟ کسی افسانے کے "میں" کو لازماً مصنف کا مثیل سمجھنا ضروری نہ سہی، مگر "کالج سے گھر تک" کے "میں" کے اطوار دیکھ کر بے ساختہ میر کا یہ مصرع یاد آتا ہے

طور بیاس جہاں سے نکلا

سفر حیات کے اس اختصار کا احساس خود عسکری کو بھی خوب تھا۔ اکتوبر ۶۲ء کے ایک خط میں اپنی "عدم مصروفیتی" کو یوں بیان کرتے ہیں: "میری تو ملاقات کسی سے ہوئی نہیں۔ وہی کالج سے گھر اور گھر سے کالج"۔ عسکری جیسے "سکڑ سمٹ کر رہنے" والے کی کسی سے ملاقات کیونکر ہو سکتی ہے؟ وہ تو ملنے والوں سے یوں بچتے تھے جیسے کانٹوں سے دامن بچایا جائے۔ سکڑ سمٹ کر رہنا اور کانٹوں سے دامن بچانا! کیا تقویٰ کی تعریف یہی نہیں بتائی گئی؟، جس کا مطلب ہے ڈر۔ اور عسکری سے ڈرنا ہی چاہیے کہ ان کے اندر مومن کی فراست تھی، جس سے ڈرنے کا مشورہ اللہ میاں نے بھی دیا ہے۔

ان کا تاریخی نام، جیسا کہ شروع میں بیان ہوا، اظہار الحق تھا۔ وہ کلاس میں ایک روز طلباء سے مخاطب تھے اور کہہ رہے تھے کسی شے کو اس کے نام سے جاننا اس کی علامتی تسخیر کے مترادف ہے۔ اس لئے بعض قبائل آج بھی اپنا اصل نام کسی کو نہیں بتاتے کہ مبادا وہ تسخیر ہو کر رہ جائے ...۔ ایک ذہین شاگرد فوراً اٹھا اور کہا کہ "میرے دو نام ہیں، ایک اصل ایک عرفیت" ! عسکری بولے "میرے بھی دو نام ہیں ..... میرے دوسرے نام کی وجہ سے ترقی پسند مجھ سے خفا رہتے ہیں۔ ۔ وہ ہے اظہار الحق!" (سجاد باقر رضوی، محراب، ص ۲۵)

حسن مثنیٰ کا کہنا ہے کہ عسکری کا یہ نام اظہار الحق کبھی استعمال نہیں ہوا۔ بھائی بہنوں کو بھی ان کے انتقال کے بعد پتہ چلا تھا۔ عسکری نے خود یہ نام، گو کبھی چھپایا تو نہیں مگر اس کا اظہار کم کیا۔ لیکن حق کا اظہار وہ ساری زندگی کرتے رہے۔ جب وہ جدیدیت پسند تھے تو فن اور فکشن کے پردے میں تہذیب نفس کے اصول بیان کرتے ہوئے اور زمانہ آخر میں حق کو تمام آمیزشوں سے پاک کر کے ظاہر کرتے ہوئے۔ شاید اسی لئے ان کے ادبی بھائی بہن ان سے ہمیشہ خفا رہے۔

حواشی باب ۲ ، محمد حسن عسکری ــ شخصیت، مزاج اور ذہنی سفر

(۱) عسکری کے یہ ابتدائی اور خاندانی حالات ہم نے ان کے بھائی محمد حسن مثنیٰ کے ایک خط سے لئے ہیں جو انہوں نے مشفق خواجہ کے نام عسکری کے شخصی کوائف ریکارڈ پر لانے کی خاطر لکھا تھا۔ یہ خط مکالمہ شمارہ ۵ میں چھپ چکا ہے۔ علاوہ ازیں عسکری کے بارے میں بہت سی نادر معلومات ہمیں حسن مثنیٰ صاحب سے نجی ملاقاتوں کے دوران ملیں، جس کے لئے راقم تہہ دل سے ان کا ممنون ہے۔

(۲) اس زمانے کے حالات اور عسکری کے دلچسپ واقعات کے لئے دیکھئے ان کا خاکہ، "عابدی روڈ" از ظفر زمن، مشمولہ تحقیقی ادب، شمارہ ۴

(۳) مقالات عسکری، ج ۱، ص ۲۲۰، ۲۱۹، ۳۵۹؛ آئندہ مقالات سے مراد مقالات محمد حسن عسکری ہوگا، ماسوائے اس کے کہ کوئی اور حوالہ ہو۔

(۴) موجودہ نام "ذاکر حسین کالج"، مہر افشاں فاروقی، AUS= Annual of Urdu Studies, 19, p.,178

(۵) مکتوب عسکری بنام ڈاکٹر آفتاب احمد، ۲۵ رمئی ۱۹۴۳، تحقیقی ادب ۴، ص ۱۲-۱۱۱؛ آئندہ آفتاب احمد کے نام تمام خطوط کا حوالہ تحقیقی ادب ۴ سے ہوگا، ماسوائے اس کے کہ کوئی اور حوالہ ہو۔

(۶) تقسیم سے قبل عسکری کو روزگار کے لئے کون کون سے کنویں جھانکنا پڑے اس کے لئے ڈاکٹر آفتاب احمد کے نام ان کے ۹ ، اگست و ۳ رنومبر ۱۹۴۵؛ ۲۳ رمئی و ۲۵ رمئی و ۱۳ رستمبر ۱۹۴۶ ؛ اور ۲۹ رجنوری و ۲۰ رفروری ۱۹۴۷ کے خطوط ملاحظہ ہوں۔

(۷) اس اقتباس کے خط کشیدہ جملے ان خطوط کی پہلی اشاعت اور تحقیقی ادب ۴، سے حذف کر دیئے گئے تھے۔ بعد میں جب یہ مکمل کتاب کی صورت (آفتاب احمد، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ ۔ ذاتی خطوط کی روشنی میں) میں آئے تو چند نئے خطوط کے اضافے کے ساتھ پرانے خطوط کے بعض محذوف حصے بھی چھاپ دیئے گئے تھے۔ اس اقتباس کے بعد کا حصہ بھی عسکری صاحب کی بعد کی مذہبی فکر کی ابتدائی کڑیوں کے حوالے سے بے حد اہم ہے، مگر اس پر بحث ہم آگے اس کے مقام پر کریں گے۔

(۸) اس کانفرنس کی تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو خطوط بنام آفتاب احمد، مورخہ ۸ر جولائی و ۱۱ راگست ۱۹۴۷ ؛ اور آفتاب احمد، محمد حسن عسکری، ایک مطالعہ ۔ ذاتی خطوط کی روشنی میں، دیباچہ از انتظار حسین

(۹) بنام آفتاب ۲۰ رفروری ۱۹۳۶، آفتاب احمد، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ ۔ ذاتی خطوط کی روشنی میں، ص ۲۳۲؛ و تحقیقی ادب ۴، ۱۰ رفروری ۱۹۳۶، ص ۲۰۶؛ اور ۱۹ رجنوری ۱۹۵۱، ص ۲۵۲

(۱۰) ڈاکٹر آفتاب احمد، محمد حسن عسکری، ایک مطالعہ، ص ۷۷-۲۷۶؛ پطرس نے اس قرارداد کے ڈرافٹ پر جس لگن اور جانفشانی سے کام کیا تھا اس کی تفصیل کے لئے دیکھئے ڈاکٹر آفتاب احمد، "احمد شاہ پطرس بخاری" مشمولہ نیا دور، شمارہ ۸۸-۸۷، ص ۲۲۹ ۔ یہ بیان جو جنوری ۱۹۴۸ء کے پاکستان ٹائم میں چھپا، اس پر سوائے فیض احمد فیض کے تمام ترقی پسندوں نے دستخط کرنے سے انکار کیا تھا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، "ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر" مشمولہ نیا دور، شمارہ ۸۸-۸۷، ص ۲۵۳

(۱۱) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۲۳۰ ، کیفے اور منٹ کے بارے انتظار حسین لکھتے ہیں کہ "پاکستانی ادب کے سوال پر عسکری صاحب اور ترقی پسندوں میں کیا معرکہ آرائی ہوئی، یہ تو پاکستانی ادب کے طالب علم کو معلوم ہونا چاہیے۔ لیکن یہ شاید کسی کسی ہی کو پتا ہو کہ کیفے اور منٹ نے اس آگ کو بھڑکانے میں کیا کام دکھایا" اس تفصیل کے لئے دیکھئے ص ۳۱-۲۳۰ وغیرہ۔ یہاں انتظار صاحب کو ایک تسامح ہوا ہے۔ عسکری نے یہ دو باتیں دو الگ الگ مضامین میں کہی تھیں۔ "بندر لوگ" والا بریکٹ، "ادیب اور ریاست سے وفاداری کا مسئلہ" (جولائی ۱۹۴۸ء) میں اور "کاونٹر کی طرف منہ کیے بیٹھے" والا فقرہ ایک دوسرے مضمون "پاکستان اور سیاسی جماعتیں" (۲۳ رمئی ۱۹۴۸ء) میں آیا ہے۔ اور کتابی صورت میں مطبوعہ مضمون میں اصل فقرہ بھی کچھ اس طرح ہے۔ "... جب سے ہندوستان میں کمیونسٹوں کی گرفتاریاں شروع ہوئی ہیں کئی ترقی پسند لاہور کے ہوٹلوں میں کاونٹر کے رخ بیٹھے نظر آتے ہیں"۔ اول الذکر مضمون کے لئے دیکھئے مقالات عسکری، ج ۱، ص ۶۴ اور موخر الذکر کے لئے، ج ۲، ص ۱۹۔ یہ دونوں مضامین پہلی مرتبہ انتظار حسین کی ادارت میں ہفت روزہ "نظام" میں چھپے تھے۔

(۱۲) یہ جملہ عسکری کو اس قدر پسند تھا کہ اس زمانے میں اکثر زبانی بھی دہرایا کرتے تھے اور جولائی ۴۸ کے ایک دوسرے مضمون میں بھی لکھ چکے تھے (مقالات، ج ۱، ص ۶۴)

(۱۳) آفتاب احمد، اشارات، ص ۱۲۷، تاثیر کی شخصیت کے اس پہلو پر ان کے اکثر لکھنے والوں نے اشارا کیا ہے۔ ملاحظہ ہو نصر اللہ خاں، "ڈاکٹر تاثیر" مشمولہ تحقیقی ادب، شمارہ اول

(۱۴) ان کا موضوع تحقیق بھی اپنے ہی انداز کا تھا "India and Near East in English Literature" اس میں انگریزی ادب، بشمول شاعری و فکشن از ابتداء تا ۱۹۳۲ کے تجزیے کے ذریعے یورپ کے تخیلی شعور میں مسلمانوں اور اہل مشرق کے بارے پائے جانے والے تصورات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ افسوس کہ یہ مقالہ ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔ ڈاکٹر ریاض قدیر، "ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر کا غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی ایچ ڈی" مشمولہ دریافت، شمارہ ۲، اسلام آباد، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگوئجز۔

(۱۵) تفصیل کے لئے دیکھئے آفتاب احمد، ڈاکٹر تاثیر، مشمولہ نیا دور، شمارہ ۸۸۔۸۷، ص ۲۵۲

(۱۶) جھلکیاں، ص ۳۵۶ : اس کے فوراً بعد کی تاریخوں میں عسکری کے مضامین سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے بعد انہوں نے ترقی پسندوں کے خلاف معاندانہ اور مناظرانہ انداز میں کم ہی لکھا ہے صرف ادبی اور اصولی بحثیں البتہ کی ہیں۔ "جھلکیاں" کی دوسری جلد بعنوان تخلیقی عمل اور اسلوب اور مقالات عسکری کی دونوں جلدوں کے مندرجات اس کی بڑی حد تک تصدیق کرتے ہیں۔

(۱۷) آفتاب احمد، ڈاکٹر تاثیر، مشمولہ نیا دور، شمارہ ۸۸۔۸۷، ص ۲۵۷

(۱۸) ملاحظہ ہو ان کا مضمون، "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" مشمولہ، نیا ادب، شمارہ اول، مشمولہ انسان اور آدمی، ص ۱۲۸

(۱۹) "پاکستانی ادب" : "پاکستانی قوم، ادب اور ادیب" مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۵۱، ۵۷

(۲۰) ملاحظہ ہو عسکری کی "جھلکیاں" جنوری ۱۹۴۹؛ مئی، جون ۱۹۴۹، جنوری ۵۰: جنوری، فروری ۵۱: فروری ۵۵، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب؛ "فسادات اور ہمارا ادب"، "منٹو فسادات پر" مشمولہ "انسان اور آدمی"۔ علاوہ ازیں منٹو کے حوالے سے "منٹو (۱)"، "منٹو (۲)" مشمولہ ستارہ یا بادبان اور "سعادت حسن منٹو" مشمولہ مقالات عسکری ج ا

(۲۱) ادب میں استعجاب انگیزی، چٹکلے بازی اور چونکانے کا کیا مقام ہے اس کے لئے ملاحظہ ہو عسکری کا مضمون "استعجاب اور ادب" مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۴۴۵

(۲۲) "منٹو کے افسانے" (جنوری فروری ۵۱ء)، تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۷۳: منٹو کی طرف سے اس حقیقت کو قبول کرنے کا اعتراف اختتامیہ پزید میں موجود ہے۔

(۲۳) چراغوں کا دھواں، ص ۴۹۔۴۸: ان صفحات پر انتظار حسین نے اس زمانے کی پوری ادبی سیاست پر روشنی ڈالی ہے۔ منٹو اور عسکری کے خلاف برپا جنگ کی "ترقی پسندانہ مصلحتوں" کے مزید احوال کے لئے دیکھئے فتح محمد ملک، سعادت حسن منٹو، ایک نئی تعبیر

(۲۴) عسکری کے ایک خط نوشتہ ۲۹ جنوری ۱۹۴۷ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ایک دفعہ پہلے بھی عسکری کا بائیکاٹ کرنے کا منصوبہ بنایا گیا تھا: "سنا ہے کہ ترقی پسند تو میرا اتنے زوروں سے بائیکاٹ کر رہے ہیں کہ جن رسالوں میں میرے مضمون چھپیں گے ان میں مضمون تک نہیں لکھیں گے"۔ بنام آفتاب، ص ۲۲۷، احمد ندیم قاسمی نے جو اس وقت ترقی پسند مصنفین کے سیکرٹری جنرل تھے اپنے ایک بعد کے انٹرویو میں بائیکاٹ کے اس فیصلے کو غلط کہہ کر خود کو اس سے بری الذمہ قرار دیا ہے۔ دیکھیے ادبی مکالمے، ص ۶۸۔۶۵، لیکن سبط حسن انھیں اس ذمہ داری میں شریک گنتے ہیں ادبی مکالمے، ص ۱۰۲۔ یہی تاثر انتظار حسین کا بھی ہے۔ وہ اپنی پرانی یادوں میں بتاتے ہیں کہ اس قرارداد مقاطعہ کے بہت عرصہ بعد انہوں نے جب سبط حسن سے پارٹی کے اس اقدام کا پوچھا تو انہوں نے نہایت صاف گوئی سے اس قرارداد کی ذمہ داری قبول کرتے ہوئے اس انتہا پسندی کو غلطی قرار دیا اور کہا کہ تحریک کے دوسرے ادیب مثلاً احمد ندیم قاسمی، جو انجمن ترقی پسند مصنفین کے سیکرٹری تھے، بھی اس سے بری الذمہ نہیں تھے۔ وجہ اس کی یہ بتائی گئی کہ انقلاب چین کی وجہ سے ترقی پسندوں کا دماغ پھر گیا تھا اور ہم سمجھے تھے کہ بس پاکستان میں بھی سرخ انقلاب آیا کہ آیا۔ (چراغوں کا دھواں، ص ۶۲) لیکن اس جھگڑے کا فیصلہ احمد ندیم قاسمی کی ایک اپنی تحریر اداروں لطیف جواب دے مطبوعہ سویرا شمارہ ۸، کی روشنی میں کرنا بہتر ہوگا جہاں قاسمی صاحب نہایت انداز میں اس قرارداد کی حمایت کی تھی بلکہ اس کے حق میں منطقی دلائل بھی دیے تھے۔ عسکری، منٹو اور ترقی پسند سیاست کے اس رخ پر ہم نے "جدید اردو تنقید کے مسائل اور محمد حسن عسکری" والے باب کے حواشی میں بحث کی ہے۔

(۲۵) اس بات کی تصدیق احمد ندیم قاسمی نے بھی کی ہے۔ ادبی مکالمے، ص ۷۲

(۲۶) مظفر علی سید، "ایسے پھر خانماں خراب کہاں"، غیر مطبوعہ خاکہ: تنظیم بنانے کے اس ارادے اور پھر اس پر باوجود عمل نہ کرنے کا اظہار ممتاز شیریں کے نام عسکری کے ایک خط میں بھی ہے۔ دیکھئے شہاب نامہ، ص ۳۳۲، نیز مکاتیب عسکری

(۲۷) جراغوں کا دھواں، ص ۳۵ و بعد: حلقے کے اس مزاج کی مزید تفصیل کے لئے دیکھئے آفتاب احمد، ڈاکٹر، "حلقہ ارباب ذوق" مشمولہ اشارات ص ۱۳۱

(۲۸) بنام آفتاب احمد، ۲۵ مئی ۱۹۴۶ء، ص ۳۱۲: حلقے کی دہلی شاخ ۱۹۴۵ء کے آخر میں قائم ہوئی اور منجملہ اور لوگوں کے عسکری بھی اس کے ممبر نامزد کیے گئے تھے۔ یونس جاوید، حلقہ ارباب ذوق، ص ۴۸۲

(۲۹) اس بات کی طرف پیچھے اشارہ ہو چکا ہے۔ پورا واقعہ جراغوں کا دھواں، ص ۳۶ اور آفتاب احمد، محمد حسن عسکری، ص ۳۶]

(۳۰) انسان اور آدمی، ص ۵۵-۵۴؛ یونس جاوید کی مرتبہ کتاب حلقہ ارباب ذوق میں ۱۹۵۰-۱۹۳۹ء کے دوران پڑھی جانے والی تحریروں میں عسکری کے ایک مقالے کا ذکر ہے گمان غالب ہے کہ یہ 'فن برائے فن' ہے۔ ص ۲۰۹،۱۱۔ اسی طرح ۵۶-۱۹۵۵ میں پڑھی جانے والی تخلیقات میں 'آدمی اور انسان' کا بھی ذکر ہے۔ ص ۳۳۹

(۳۱) راقم سے انتظار حسین کی گفتگو مورخہ ۲۷ ستمبر ۲۰۰۴

(۳۲) دیکھیے تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۷۹ اور مقالات عسکری، ج ۲، ص ۳۳۰: ۱۹۵۶ء میں نہر سویز کو قومیانے پر برطانیہ اور فرانس نے مل کر مصر پر حملہ کر دیا تو عسکری نے "پاکستانی ادیب اور مصر" کے عنوان سے امروز میں ایک مراسلہ لکھا اور حلقہ ارباب ذوق کی بے حسی پر ماتم کیا کہ حلقے والے حکومت سے ۲۰ ہزار روپے قبول کر کے اپنی روایات توڑ سکتے ہیں مگر مصر کی حمایت میں کوئی قرارداد پاس نہیں کر سکتے۔ مقالات، ج ۲، ص ۱۰۲

(۳۳) خاکسار از مظفر علی سید: انہوں نے یہ بات یقیناً آفتاب احمد کے نام عسکری کے انہی خطوط کی بنا پر لکھی ہے۔ غنڈے کی طرح استعمال والی بات عسکری کے ۲۲ اکتوبر ۱۹۵۲ء کے ایک خط میں ہے جہاں عسکری نے دوبارہ محکمہ اطلاعات میں جانے کی بات کی ہے: "انفارمیشن میں جانا تو چاہتا ہوں مگر وہی یک طرفہ معاملہ ہے۔ وہ لوگ تو دراصل مجھے ایک قسم کا غنڈہ سمجھتے ہیں اور اسی طرح مجھے استعمال کرنا چاہتے ہیں مگر میں اس پر راضی نہیں جاہے اس میں فائدہ زیادہ ہو"۔ (تخلیقی ادب ۴، ص ۲۵۹)۔ یہ تھیں سرکار دولت مدار کی خواہشات!

(۳۴) اسلامیہ کالج اور اس کے بانی کی تعلیمی خدمات کے لیے، دیکھیے عباس، پروفیسر ایس جی، محمد حسن عسکری ایک جائزہ، کا باب پنجم

(۳۵) یہ تحریر عسکری کے مجموعہ مقالات جلد دوم میں شامل ہے۔ اس پر تاریخ درج نہیں۔ اندرونی شہادتوں سے قیاس ہے کہ یہ انہی خطوط کے زمانے، ۵۳-۱۹۵۲ء کی ہے۔

(۳۶) مطبوعہ سیارہ، کراچی، جولائی ۱۹۵۴ء۔ یہ تحریر ہمیں مشفق خواجہ مرحوم نے اپنے کاغذات میں سے نکال کر دی تھی، اس پر رسالے اور تاریخ کا اندراج انہی کے قلم سے تھا۔

(۳۷) مکتوب بنام آفتاب، ۲۵ نومبر ۱۹۵۳ اور ۲۶ مارچ ۱۹۵۴ء، ص ۳۷۳: عسکری کے استاد ایس سی دیب صاحب کا بھی یہی عالم تھا۔ شمس الرحمان فاروقی، تنقیدی افکار، ص ۷۹

(۳۸) "پاکستانی ادب"، جون ۴۹ء، "پاکستانی قوم ادب اور ادیب"، جولائی ۴۹ء، "ادبی تجربے"، جنوری ۵۰ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب؛ "فسادات کے متعلق چند افسانے"، اندازاً ۱۹۵۰ء، مشمولہ مقالات،

(۳۹) "تنقید کا مسئلہ۔ آزادی اظہار"، نومبر ۴۹ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۹۹

(۴۰) "نظریہ افادیت اور ادب"، اپریل ۵۰ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۳۳؛ "افادی ادب"؛ "کامیو اور مقصدی ادب"۔ مئی جون ۱۹۵۰ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب

(۴۱) انتظار حسین نے بھی اس قصے کی طرف اشارہ کیا ہے اور لکھا کہ "ویسے سرقہ کے الزام کا اندیشہ نہ ہوتا تو اس زمانے کی اپنی از قسم منظوم تحریروں کے بارے میں پوچھنے پر میں بھی یہی جواب دیتا"۔ جراغوں کا دھواں، ص ۵۲

(۴۲) دیکھیے عسکری کے مضامین "معاشرہ اور ادیب"، جون ۵۱ء، "تخلیق اور اسلوب"، دسمبر ۵۱ء، "ادب اور قائمین ادب"، جولائی ۵۳ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب؛ "تنقید کا فریضہ" ۱۹۵۴ء، مشمولہ ستارہ یا بادبان، ص ۸۷

(۴۳) اس مسئلے کے پس منظر کے لئے دیکھیے عسکری کے مضامین "مشرق ادب اور معاشرہ" فروری ۵۲ء، "عشق اور زندگی"، مارچ ۵۲ء، "عشق اور شعور"، اپریل ۵۲ء، مشمولہ تخلیقی عمل، اور مکتوب عسکری بنام آفتاب احمد، ۱۲ فروری ۵۲۔ اس مسئلے پر سلیم احمد کا ایک مضمون "سید سلیمان ندوی عشق اور معاشرہ" مشمولہ روایت، شمارہ ۲، بھی ہے۔ علاوہ ازیں عسکری کی طرف سے بعد میں جب ادب کی موت کا اعلان (ستمبر ۱۹۵۲ء) ہوا، تو اس پر ڈاکٹر آفتاب احمد کی طرف سے ایک ردعمل آیا۔ اس میں ادب کی موت کے اسباب گنواتے ہوئے انہوں نے بھی سید سلیمان ندوی جیسے بزرگوں کے اعتراض کے

مشوروں کو بھی ادب کے زوال اور موت کا ایک سبب بتایا تھا۔ (تحقیق ادب، شمارہ ۴، ص ۵۱۴)

(۴۴) مکتوب بنام آفتاب احمد، ۱۵/جنوری ۱۹۵۳ء، تحقیق ادب، ص ۴۶۳ ۔ اسی کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ "ادبی جمود کے ذکر سے ایک بڑا فائدہ ہوا ہے۔ پہلے تو ہر آدمی "ہم چوما دیگرے نیست" کے نشے میں پھرتا تھا، اب تو رسالوں والے بھی اپنا پرچہ معذرت کے ساتھ پیش کرنے لگے ہیں۔" مکتوب بنام آفتاب احمد، ۲۸/جنوری ۱۹۵۳ء، ص ۴۶۸۔ اس زمانے میں یہ بات کس قدر رد عمل یا تائید بھی حاصل کر رہی تھی۔ اس کا اندازہ رائٹرز گلڈ کے پہلے اجلاس میں بابائے اردو مولوی عبدالحق کے خطبہ صدارت سے بھی ہوتا ہے۔ شہاب نامہ، ص ۷۶۱۔ اس زمانے میں ندیم کے افتتاحیے میں منٹو نے بھی اس ادبی جمود پر رد عمل کا اظہار کیا اور لکھا کہ "یہ ہمارا اپنا جمود اور تعطل ہے جسے ہم ادب کے جمود اور تعطل سے تعبیر کرتے ہیں"۔ لیکن جیسا کہ ہم عسکری کے مضمون "موجودہ ادبی جمود اور اس کے کچھ اسباب"، جنوری ۱۹۵۱ء اور "ادب کی زندگی اور موت"، مارچ ۱۹۵۵ء میں دیکھتے ہیں کہ عسکری بھی در حقیقت ادب کے جمود کو کچھ ادیبوں کی بے حسی سے ہی جوڑتے ہیں۔

(۴۵) فراق گورکھ پوری، مسن آخر، ص ۱۴۱ ۔ حقیقت یہ ہے کہ اس موقعے پر ترقی پسند فراق نے ہندو فراق کو جگا دیا تھا۔ تفصیل کے لئے ر۔ک "بنام مرشد نازک خیالاں" کے عنوان سے آفتاب احمد کا فراق سے سوال و جواب، مشمولہ اشارات

(۴۶) چہ نسبت خاک را، ص ۱۱۳۔۱۱۴

(۴۷) انٹرویو شمس الرحمن فاروقی، "محمد حسن عسکری۔کل اور آج"، مشمولہ شب خون، اکتوبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۹۔۲۰

(۴۸) ذہن جدید، مدیر جمشید جہاں، جلد ۳، شمارہ ۱۰، دسمبر ۹۲ تا فروری ۱۹۹۳ء، ص ۲۸۔ عسکری کی زود حسی اور تیز نگاہی کے حوالے سے ادب کے زوال و موت کے مسئلے کا ایک بیان ناصر بغدادی کے مضمون "عسکری صاحب اور ادب کی موت از سر نو تجزیہ" مشمولہ ماہنامہ شاعر، اپریل ۲۰۰۵ء میں ملاحظہ ہو۔ ناصر بغدادی نے مسئلے کا تجزیہ بہت اچھا کیا ہے، مگر اس کا تار و پود ڈاکٹر آفتاب احمد کے مضمون ہی سے اٹھایا ہے، جس کا مسالہ اصل میں عسکری ہی کی اس دور کی تحریروں سے اکٹھا کیا گیا تھا۔ علاوہ ازیں اس ضمن میں ڈاکٹر تحسین فراقی کے تراجم اقامات میں شامل مضمون "شعر کا قاتل کون" بھی قابل ملاحظہ ہے۔

(۴۹) ملاحظہ ہو "ہمارے ادیب اور جذبات کا خوف"، اگست ۵۳ء، در مقالات، ج ۱، ص ۹۶؛ "جھلکیاں"، اکتوبر ۵۳ء، مارچ، اپریل اور دسمبر ۱۹۵۴ء؛ اپریل، مئی اور جولائی ۵۷ء، مشمولہ تحقیق کل بار رسالے سب؛ "اردو تنقید۔جواب ایک"، در مقالات ج ۱، ص ۱۱۹

(۵۰) اس مسئلے کی طرف راقم کی توجہ سب سے پہلے ڈاکٹر تحسین فراقی نے ۱۹۹۰ء میں مبذول کرائی تھی۔

(۵۱) انٹرویو: راقم از شمیم احمد، کراچی، ۱۹۹۳ء

(۵۲) ملاحظہ ہو ان کا مضمون "حسن کا کوروی"، در ستارہ یا بادبان، ص ۲۵۰ و بعد

(۵۳) آئندہ سطور میں اس معاملے سے متعلق ڈاکٹر آفتاب احمد کی روایت سے جو باتیں آ رہی ہیں وہ ان کی کتاب محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ، ص ۵۳، ۵۰، ۳۳۔۳۲ سے ہیں۔

(۵۴) مکتوب ۲۸/جنوری ۱۹۵۳ء، ص ۴۶۹، لگتا ہے کہ ان دنوں کراچی میں عسکری کے عشق یا کم از کم شادی کا معاملہ کوئی راز نہ تھا۔ اس کا اندازہ ان کے اس انٹرویو سے بھی ہوتا ہے جو شفیع عقیل نے اکتوبر ۱۹۵۳ء میں کیا تھا۔ عسکری کے تعارف میں شفیع عقیل لکھتے ہیں کہ "آپ اب تک کنوارے ہیں اور کراچی کے ادبی حلقوں میں آپ کی شادی کے چرچے بڑے زوروں پر ہیں"۔ ایسے میں شفیع عقیل سے عسکری کا یہ کہنا کہ "کوئی ذاتی سوال مت کیجئے گا، میں جھگڑا مول نہیں لینا چاہتا"، بھی معنویت رکھتا ہے۔ مقالات محمد حسن عسکری، ج ۱، ص ۳۰۔۲۹

(۵۵) یہ آفتاب احمد کا ایسا امتیاز ہے جو عسکری کے شاید کم ہی دوستوں کو ملا ہوگا۔ جبھی تو عسکری کے پرانے دوست انتظار حسین رشک کے مارے آفتاب صاحب کی کتاب، محمد حسن عسکری، ایک مطالعہ، کے تعارف میں لکھتے ہیں کہ "عسکری صاحب اور کسی کو شریک راز بنائیں؟ یہ بھی انوکھی بات ہی تھی" مگر اس کا بدلہ انہوں نے اگلے جملے میں یوں لیا "ان خطوط کو پڑھتے ہوئے ایک بات کا مجھے بار بار خیال آیا کہ اتنا قرب مگر عسکری صاحب کسی خط میں آپ سے گزر کر "تم" کی منزل پر نہیں آتے"۔ (ص ۱۱) انتظار حسین کو یہ بات جتلانے کا حق بھی ہے۔ کیونکہ یہ امتیاز انہی کو حاصل ہے کہ عسکری ان کے نام اپنے خطوط میں انہیں "تم" بلکہ اس سے آگے بڑھ کر "تو"، "تجھے" اور "یار" وغیرہ کے الفاظ سے مخاطب کرتے ہیں: "یار کیوں نخرے کرتا ہے" (خطوط عسکری بنام انتظار حسین، در محراب۔ مگر یہاں یہ بے تکلفی، عسکری نے اپنا راز دار انہیں نہیں، بلکہ آفتاب صاحب کو بنایا، جنہیں وہ ہمیشہ آپ سے مخاطب کرتے تھے۔ ایک دوست سے یہ بے تکلفی، مگر پردہ داری ہے۔ دوسرے سے تکلف کا تخاطب ہے، مگر اسے شریک راز بنا رکھا ہے۔ راقم نے انتظار حسین سے اس کا سبب پوچھا، مگر وہ صرف یہ کہہ کر رہ گئے کہ آفتاب صاحب عسکری کے ہم عمر تھے اور ایسے معاملات میں مشورے برابر

والوں سے ہی کیے جاتے ہیں بچھڑوں سے نہیں۔

(۵۶) آفتاب احمد، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ، ص ۲۲۔ انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۳۹: راقم نے نیلے رنگ سے عسکری کی رغبت کا سبب ان کے بھائی حسن مثنیٰ سے پوچھا تو ان کا جواب تھا کہ اس دور میں شیروانی کا کپڑا عام طور پر نیلے رنگ میں ہی اچھا ملتا تھا۔ عسکری اپنی کلاس میں عموماً بہت اجلے سفید کپڑے پہن کر آتے تھے مگر ان کی شاگرد سیدہ نسیم ہمدانی لکھتی ہیں کہ ایک دفعہ ہمیں انھیں پہچاننے میں اس لیے دقت ہوئی کہ "سفید کرتے کے بجائے آج وہ بادامی رنگ کی بشرٹ اور پتلون پہنے ہوئے تھے۔ اور چونکہ گذشتہ تین سال سے ہم انھیں سفید پاجامہ کرتے اور شیروانی میں دیکھنے کے اس درجہ عادی ہو گئے تھے کہ کسی دوسرے لباس کا تصور ہی نہ کر سکتے تھے"۔ (سیدہ نسیم ہمدانی، "عسکری صاحب کی کلاس"، مشمولہ سیارہ، کراچی جولائی ۱۹۵۳ء، ص ۱۵)

(۵۷) بڑھا کوریو، مترجمہ: سیدہ نسیم ہمدانی، دیباچہ از محمد حسن عسکری، ص ۱۳۔ انھی مترجمہ کا ایک اور ترجمہ ڈی ایچ لارنس کا ناولٹ کپتان کا گڑیا بھی ہے۔

(۵۸) مختار زمن، "کھاڑی روڈ"، مشمولہ تخلیقی ادب، شمارہ ۳، ص ۳۲۱

(۵۹) انتظار حسین، "کالج سے گھر تک"، مشمولہ محراب، ۱۹۶۹ء، ص ۲۲۔ راقم کے ایک سوال پر انتظار صاحب نے بتایا کہ اس دور میں یہ معاملہ ان کے علم میں تھا۔

(۶۰) دیکھیے خطوط عسکری بنام انتظار حسین، در محراب، ص ۲۷ و بعد، جہاں وہ نہ صرف فوٹوگرافی کے تجربات، بلکہ فلم بھی خود ہی ڈویلپ کرنے کی خبر دے رہے ہیں؛ فوٹوگرافی سے ان کی تکنیکی دلچسپی کا اندازہ ان کے مضمون "پاکستان میں فوٹوگرافی"، مشمولہ مقالات، ج ۲، سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ مزید دیکھیے شمس الرحمن فاروقی کے نام عسکری کے خطوط جہاں وہ لکھتے ہیں کہ میں نے وین گیمرے کے بینس سے بھی سیکھا ہے۔ مشمولہ روایت، شمارہ ۱، مدیر محمد سہیل عمر، مکتبہ روایت، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۱۲۸ و بعد۔ علاوہ ازیں عسکری کے خطوط بنام سہیل حسن، مشمولہ غالب میں فوٹوگرافی سے ان کی دلچسپی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

(۶۱) "بام حرم کا نیا کبوتر"، نومبر ۵۷ء، "الجزائر کا نیا ذہن"، مارچ ۵۸ء، "مقدس جنگ"، جولائی ۵۸ء، "مراکش کا داستان گو"، جولائی ۵۸ء۔ یہ سب تحریریں اب مقالات عسکری، ج ۱ اور ج ۲ میں شامل ہیں۔

(۶۲) ملاحظہ ہوں ۵۸-۱۹۵۶ء میں سیاسی مسائل پر لکھے گئے ان کے مضامین: خصوصاً "روح کی تلاش" (۱۹۵۶ء)، "تھینک یو امریکہ" (۱۹۵۶ء)، "شعور کی جنگ" (۱۹۵۷ء)، "۱۹۵۷ء کا فرد" (۱۹۵۷ء)، "بام حرم کا نیا کبوتر" (۱۹۵۷ء)، "الجزائر کا نیا ذہن" (مارچ ۱۹۵۸ء)، "مصر، مان یوسف اور اسلام" (مئی ۱۹۵۸ء) اور "اسلامی دنیا کے بنیادی مسائل" (جولائی ۱۹۵۸ء) وغیرہ مشمولہ مقالات عسکری، ج ۱ و ۲

(۶۳) مقالات عسکری، ج ۲، ص ۸۱، ۸۳۔ امریکہ کے بارے میں عسکری کی تحریریں اور منٹو کے "چچا سام کے نام خطوط" تقابلی مطالعے کا ایک اچھا موضوع بن سکتے ہیں۔

(۶۴) "روبل کی زنجیر" (۱۹۵۸ء)، مشمولہ ستارہ یا بادبان، ص ۳۱۲ و بعد

(۶۵) مکتوب بنام آفتاب، ۱۰ دسمبر ۱۹۵۲ء، ص ۲۷۹؛ ۲ اگست ۵۶ء، ص ۳۸۲۔ اسی زمانے میں انھوں نے ڈی ایچ لارنس کے منتخب نقد ادب پر انگریزی میں وہ تبصرہ لکھا تھا جس میں اسے اپنے پسندیدہ ترین ادیبوں والیری اور جوئس وغیرہ پر ترجیح دی تھی۔ یہ تبصرہ ۲۹ ستمبر ۱۹۵۶ء کو پاکستان ٹائمز لاہور میں چھپا تھا اور بعد میں مظفر علی سید نے اسے ترجمہ کیا، اور اب ان کی کتاب ڈی ایچ لارنس: فکشن، فن اور فلسفہ میں شامل ہے۔ عجب نہیں کہ عسکری کے سابق الذکر مضمون "آدمی اور انسان" میں انھیں چند یورپی ادیبوں میں جو پورے انسان کی جھلک نظر آئی تھی وہ لارنس کے اسی دور کے مطالعے کا نتیجہ ہو۔ ورنہ اس سے پہلے لارنس کے بارے میں ان کی رائے یہ نہ تھی۔

(۶۶) شہاب نامہ، ص ۴۷۹، ۴۸۶، رسالہ کتابی سلسلہ شمارہ ۱، ص ۶۱۶

(۶۷) انتظار حسین، چراغوں کا دھواں، ص ۱۵۱۔ انھوں نے ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء کے بارے میں پورا ایک باب لکھا ہے: "مارشل لاء کا آنا اور ادیبوں کے دن پھرنا"

(۶۸) مکتوب بنام ممتاز شیریں، ۲۰ جولائی ۱۹۴۸ء، بحوالہ شہاب نامہ، ص ۳۳۳؛ مکاتیب عسکری۔ کچھ ایسے ہی خیالات ستمبر ۴۸ کی جھلکیاں میں بھی ہیں، ص ۳۱۸]

(۶۹) شمیم احمد، ساحری، شاہی، پیمبری، ص ۵۳، ۲۷

(۷۰) ''مشرق اور مغرب کی آویزش۔اردو ادب میں'' (۱۹۶۰)، مشمولہ وقت کی راگنی، ص ۲۰۔۱۸ ، یاد رہے کہ ابتدائی دور میں عسکری بھی امتزاج کی بات کرتے رہے ہیں۔ ملاحظہ ہو ان کا مضمون ''ہندوستانی ادب کی پرکھ'' (۱۹۴۵ء) مشمولہ جھلکیاں

(۷۱) ''انسان اور آدمی'' (۱۹۴۸ء)، مشمولہ انسان اور آدمی، ص ۵۳۔۵۳، ۲۸، ۵۰، ۳۷۔۳۸: عسکری کے اس مضمون کے رد میں ممتاز حسین نے بھی ایک مضمون بعنوان ''انسان اور حیوان'' لکھا تھا۔ مشمولہ نئے تنقیدی گوشے۔

(۷۲) Lawrence, D H, *Lady Chatterley's Lover*, p.1

(۷۳) ''محسن کاکوروی''، مشمولہ ستارہ یا بادبان، ص ۲۲۲، ۲۳۹ ، قدیم تصورِ نعت اور حالی سے شروع ہونے والی تصورِ نعت کے فرق پر سیر حاصل بحث کے لئے ملاحظہ ہو جمال پانی پتی: ''نعت گوئی کا تصورِ انسان'' مشمولہ نفی سے اثبات تک

(۷۴) سلیم احمد، ص ۶۶: عسکری نے خود بھی اپنے ایک خط میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آج یورپ میں ادب سے وہ تقاضے کئے جا رہے ہیں جن کا جواب صرف وحی سے حاصل ہونے والی ہدایت میں ہی مل سکتا ہے۔ ملاحظہ ہو مکتوب بنام شمس الرحمٰن فاروقی، روایت شمارہ ۱ ص ۴۰۔۱۳۹

(۷۵) مکتوب بنام شمس الرحمٰن فاروقی، روایت، ص ۹۱: بعض لوگوں کا گمان تھا کہ عسکری کے یہ بات محض ایک گپ ہے مگر محمد عمر میمن نے ڈھونڈ نکالا ہے۔ دیکھئے A.U.S #19, pp.334-35

(۷۶) ''بے تکلف گفتگو''، ستمبر ۱۹۶۸، مشمولہ مقالاتِ عسکری، ج ۱، ص ۳۲۔ اس مضمون و مکتوب کے کچھ اقتباسات پہلے بھی آ چکے ہیں جن میں عسکری نے اپنے یونیورسٹی کے کچھ اساتذہ کا ذکر کیا ہے۔ گیوں کا تھوڑا سا تعارف عسکری نے ریاض الحق کے نام اپنے خط میں بھی کرایا ہے۔ ملاحظہ ہو محراب، ۱۹۷۹ء، ص ۵۳

(۷۷) انتظار حسین، جہانِ غزل کا وصال، ص ۵۳؛ خواجہ ذکریا: ''پاکستان میں اردو تنقید''، مشمولہ ادب دوست، لاہور، اگست ۱۹۹۷ء، مدیر اے جی جوش

(۷۸) مثلاً ترقی پسندوں کے نمائندوں کے طور پر (زیڈ) منظور میر، AUS#1, p 99 ، سجاد حارث: ''محمد حسن عسکری۔ تخلیق سے تنقید تک''، مشمولہ ارتقا، فروری ۱۹۸۹ء؛ اور اجمل کمال: ''نقاد کی خدائی'' مشمولہ آج، شمارہ ۳۲، گرما خزاں ۲۰۰۰ء، اور مکالمہ نمبر ۵

(۷۹) ''محمد حسن عسکری کے حوالے سے گفتگو'' مشمولہ شب خون، جنوری ۲۰۰۱ء، شمارہ نمبر ۲۳۳، ص ۲۰، انیس ناگی: ''ایک خط مگر بارے عسکری صاحب کے''، در ماہِ نو، مارچ ۱۹۷۸ء، ص ۵۲۔۵۱

(۸۰) ادب و شعر کو اگر تہذیب کا اظہار مانا جائے تو اس بات کی کوئی اہمیت نہیں رہ جاتی کہ 'ہر تہذیب کو اپنے معیارات خود متعین کرنے کا حق ہے' شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی شرحِ میر اور کلاسیکی شعریات کی بازیافت کی عمارت کی بنیاد اسی اصول پر اٹھائی ہے۔ عسکری کے ہاں اس بحث کے لئے دیکھئے: اختتامیہ تحریر، در عسکری کے افسانے، ص ۱۹۱ ، ستارہ یا بادبان، ص ۱۰۸

(۸۱) مکتوب بنام فاروقی، ۲۰ فروری ۱۹۷۰ء، روایت، ص ۴۰۔۱۳۹؛ تفصیل کیلئے رک وقت کی راگنی، ص ۱۱۲ اور بعد

(۸۲) عسکری بنام فاروقی، ۲۰ اپریل ۱۹۶۹ء، روایت، ص ۱۰۲ ، یہ پورا خط پڑھنے کے قابل ہے کیونکہ اس میں عسکری نے ابن عربی کی کتابیں پڑھنے سے قبل ضروری تیاری اور احتیاطوں کا بیان اپنے تجربات کی روشنی میں لکھا ہے۔

(۸۳) یہاں مظفر علی سید کی ایک غلط فہمی کا ازالہ بھی کر دیا جائے تو بہتر ہے۔ عسکری نے ۱۹۵۳ء میں شودرلو دلا کلو کا ایک ناول ترجمہ کرنا شروع کیا تھا جو انہوں نے بوجوہ ادھورا چھوڑ دیا تھا۔ یہ نا تمام ترجمہ مدتوں بعد ''خطرناک رابطے'' کے عنوان سے مکالمہ نمبر ۵ نومبر ۱۹۹۹ء۔ مئی ۲۰۰۰ء میں چھپا ہے۔ مظفر علی سید نے اپنے ایک مضمون ''عسکری کا نا تمام ترجمہ'' میں اس ترجمے کو نامکمل چھوڑ دینے پر جو قیاس آرائی کی ہے اس کے مطابق عسکری نے یہ ترجمہ اس نازک مقام پر چھوڑا ہے جہاں ناول کی ایک مرکزی کردار ''جو مذہبی قسم کی نیک نفس اور مضبوط ارادے کی عورت'' ہے، چند اوباشوں کی ترغیب و تحریص کے آگے بے بس ہو کر خود کو ان کے سپرد کرنے کے قریب ہے۔ مظفر صاحب لکھتے ہیں ''میرا اندازہ ہے کہ ناول کا یہ سب سے زیادہ تباہ کن اور خطرناک حصہ آنے سے پہلے عسکری صاحب مرحوم نے خود اپنی بڑھتی ہوئی نیک نفسی اور قوتِ ارادی کے سامنے اس خطرے (اور اس سے پیدا شدہ الجھے) سے پہلو بچا لیا'' اور انھوں نے ترجمہ ادھورا چھوڑ دیا۔ (مکالمہ نمبر ۵، ص ۳۶۴) لیکن جیسا کہ سابقہ صفحات سے ظاہر ہے کہ عسکری پر ایسے مذہبی اثرات، کہ وہ ایک نیک و پاکباز عورت کو اس کی ظاہری مزاحمت کے باوجود بدی کے جال میں پھنستا ہوا نہ دیکھ سکیں اور اس کی پسپائی کو اپنی نیک نفسی و قوتِ ارادی کی پسپائی سمجھیں، ۱۹۵۲۔۵۳ء میں تو کیا ۱۹۵۸ء تک بھی نہ تھے۔ ترجمہ نامکمل چھوڑنے کے اسباب جو بھی رہے ہوں کم از کم یہ توجیہ درست معلوم نہیں ہوتی۔ اس لئے کہ ''نیک نفسی'' تو عسکری میں اس وقت بھی کوئی کم نظر نہیں آتی جب وہ ''پھسلن'' اور ''حرام جادی'' جیسے افسانے لکھا کرتے تھے اور

لوگوں کو ان پر لڑکیاں گھیرتے رہنے کا گمان گزرا تھا (مقالات، ج ۱، ص ۳۶) یا جب وہ کیمونسٹوں کے اخبار پر دوفی میں آ جانے والے ننگی تصویروں والے رسالے کو ترجیح دے رہے تھے۔ (انسان اور آدمی، ص ۱۱) مظفر علی سید کے ہاں ظاہر ہے کہ اس بڑھتی ہوئی نیک نفسی کو ان کی "ادبیت کی سرحد کے پار حکمت و عرفاں کی وادیوں میں سرگردانی" کے پس منظر میں دیکھا جا رہا تھا۔ اسی طرح ڈاکٹر وزیر آغا نے بھی "آدمی اور انسان" ۱۹۵۶ء کے دور میں ہی عسکری پر اشرف علی تھانوی اور دوسرے بزرگوں کے اثرات کا سراغ لگا لیا ہے۔ (دیکھیے تنقید اور جدید اردو تنقید، ص ۲۲۱) جب کہ عسکری کے ہاں کسی ایسے رجحان کا سراغ ۱۹۵۸ء تک بھی نہیں ملتا۔ ملاحظہ ہو ان کی ۱۹۵۴ء کی ایک تحریر جس میں وہ "مابعد الطبعیات کو طبعیات سے پیدا" ہوتے ہوئے دکھا رہے ہیں۔ ("نفسیات اور تنقید"، مشمولہ ستارہ یا بادبان، ص ۷۴) مزید ملاحظہ ہوں ان کے خطوط بنام سجاد حسن نوشتہ ۲۳ ستمبر ۱۹۵۶ء جہاں وہ اسلامیات کا ذکر قدرے طنز کے ساتھ کرتے نظر آتے ہیں۔

(۸۴) "محمد حسن عسکری۔ تخلیق سے تنقید تک" در ارتقا، ص ۱۴

(۸۵) ر۔ک دیباچہ نظیر صدیقی، محمد حسن عسکری انسان اور آدمی، ص ۱۶

(۸۶) ملاحظہ ہو "اختتامیہ"، جھلکیاں، ص ۱۹۱ و بعد، "مشرق و مغرب کی آویزش" مشمولہ وقت کی راگنی، ص ۲۰ اور اس کے درمیانی عرصے کی دیگر بے شمار تحریروں سے بھی اس مفہوم کے فقرے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ یہ بات انھیں الٰہ آباد یونیورسٹی کے اپنے اساتذہ سے ملی تھی۔ مزید ملاحظہ ہو جمال پانی پتی، "عکس سے ماثبات"، ص ۳۲-۹۱ پر سلیم احمد کے ایک کالم کی تلخیص۔

(۸۷) Crisis of the Modern World, Lahore, Suhail Academy, Ch 1, 12

(۸۸) ر۔ک "جیمس جوئس" مشمولہ جھلکیاں۔ اسی طرح ان کے بعض اور تصورات بھی ہیں۔ دیکھیے جھلکیاں، ۱۹۴۳ء، ص ۳۰

(۸۹) حالانکہ اپنی جوانی اور جدیدیت کے دور میں وہ اسے "جنسی لذت کا سبق" قرار دے چکے تھے۔ ر۔ک جھلکیاں، ص ۹۳

(۹۰) تقی عثمانی، "آہ پروفیسر حسن عسکری"، مطبوعہ البلاغ، صفر ۱۳۹۸ھ، مشمولہ نقوش رفتگاں

(۹۱) حمید اللہ، ڈاکٹر محمد، "پروفیسر محمد حسن عسکری مرحوم اعلی اللہ مقامہ"، محراب ۱۹۷۹ء، ص ۸

(۹۲) دیکھیے ان کے مضامین "استاد بندو خان" ماہ نامہ ۱۹۷۱ء، مشمولہ مقالات، ج ۱ اور "وقت کی راگنی"، ۱۹۷۷ء، مشمولہ وقت کی راگنی اور خطوط بنام سہیل احمد، مشمولہ محراب ۱۹۷۹ء

(۹۳) دیکھیے مکتوب بنام آفتاب احمد، ۸ جولائی ۱۹۷۷ء، ص ۲۲۸، جس کے کچھ اقتباسات پہلے گزر چکے ہیں۔ "مسلمانوں میں چند ایسی خصوصیات نظر آتی ہیں جن کی وجہ سے میں مسلم کلچر کو مٹنے نہیں دینا چاہتا۔ دوسری چیز جو مجھے اسلام دوست بناتی ہے وہ مسجدوں کا طرز تعمیر ہے۔ مسجد کا پورا Architectural Conception یہ کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ Light More Light۔ میں سوچتا ہوں دنیا میں چند Intellectuals کتنی ہی ترقی کیوں نہ کر لیں، زیادہ تر لوگوں کو پھر بھی اسی Light والی ذہنیت کی ضرورت رہے گی... بہر حال اب مسلمان تو بنا ہی ہے جدید دنیا تو ختم کر دیا، ہمدردی کو بھی قبول نہیں کریں گے"۔

(۹۴) ملاحظہ ہوں "ادب و فن میں فحش کا مسئلہ"، فروری ۱۹۴۳ء، مشمولہ جھلکیاں؛ "شاکر علی" و "روداد" ۱۹۶۰ء، مشمولہ ستارہ یا بادبان۔ اور انسان اور آدمی، و مقالات عسکری، ج ۲ میں فنون لطیفہ کے ذیل میں مصوری، فوٹوگرافی اور فلم آرٹ پر ان کے مضامین

(۹۵) ر۔ک مکتوب بنام فاروقی، ۱۸ اکتوبر ۱۹۶۱ء، روایت، ص ۱۲۸ و بعد

(۹۶) ر۔ک چینی موسیقی اور زبان کے رموز پر ان کے تراجم، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۲

(۹۷) وقت کی راگنی، ص ۱۱۸؛ مکتوب بنام آفتاب احمد، خصوصاً ۳ اپریل ۶۴ء؛ عسکری بنام فاروقی؛ شاہ الحق صدیقی، "پروفیسر اظہار الحق المعروف بہ حسن عسکری"، مشمولہ مکالمہ ۵، ص ۳۵۳ و بعد

(۹۸) حمید اللہ، ڈاکٹر محمد، "پروفیسر محمد حسن عسکری مرحوم اعلی اللہ مقامہ"، محراب ۱۹۷۹ء، ص ۸

(۹۹) انتظار حسین، "عسکری صاحب" در محراب ۱۹۷۹ء، ص ۳۳

(۱۰۰) آفتاب احمد، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ، ص ۲۰،۲۵

(۱۰۱) عباس، پروفیسر ایس جی، محمد حسن عسکری ایک جائزہ، ص ۵۷

(۱۰۲) شاہ الحق صدیقی، در مکالمہ ۵، ص ۳۵۵

(۱۰۳) تفصیل کے لیے دیکھیے آفتاب، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ، ص ۴۷ و بعد

(۱۰۴) آفتاب احمد، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ، ص ۳۹

(۱۰۵) بھٹو سے عسکری کی دلچسپی کے حالات کے لئے دیکھئے خطوط بنام سہیل احمد، مشمولہ محراب، ۱۹۷۹ء، و آفتاب احمد ۷۷-۱۹۷۶ء؛ آفتاب احمد، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ، ص ۳۹-۴۱

(۱۰۶) انتظار حسین، "کالج سے گھر تک"، محراب ۱۹۷۹ء، ص ۳۳

(۱۰۷) "ساحل رود"، در تخلیقی ادب ۳، ص ۳۲۲

(۱۰۸) خط بنام انتظار حسین، محراب، ص ۳۸

(۱۰۹) خط ۱۹۵۵ء، ۲۰-۱۹۵۷ء؛ اس تعطل کے سبب کے لئے ملاحظہ ہو آفتاب احمد، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ، ص ۱۳

(۱۱۰) یہ خطوط غالب، محراب، ۱۹۷۹ء اور روایت، شمارہ اول میں شامل ہیں۔ علاوہ ازیں سہیل احمد خان اور ان کے کچھ عزیز و اقارب کے نام کچھ اور خطوط، بعنوان مکاتیب عسکری، بھی چھپ چکے ہیں۔ کچھ غیر مطبوعہ خطوط انتظار حسین کے پاس بھی ہیں جو وہ عسکری کے بعض شوخیانہ اور ناگفتہ بہ جملوں کی وجہ سے چھپوانا نہیں چاہتے تھے۔ قیام پاکستان سے قبل کے دور میں احمد ندیم قاسمی کے ساتھ بھی عسکری کی بڑی باقاعدہ خط و کتابت رہی تھی، جس کا ذکر آفتاب احمد کے نام ۱۲ر جون ۴۵ء کے ایک خط میں ہے۔ ص ۳۹۰ ادبی مکالمے، ص ۱۷ پر قاسمی صاحب نے خود بھی اس کا ذکر کیا ہے۔ مظفر علی سید نے عسکری پر اپنے خاکے میں احمد ندیم قاسمی سے بھی اس کی تصدیق حاصل کر کے اس بارے میں لکھا ہے کہ ابتداء میں تو قاسمی صاحب تسلیم کرتے رہے مگر بوجوہ ان کی اشاعت سے گریزاں رہے اور آخر میں صاف یہ کہہ دیا کہ "وہ خطوط دیمک کھا گئی ہے"! حالانکہ منٹو نے قاسمی صاحب کو جو خطوط لکھے تھے وہ ان سے بھی پرانے ہیں، مگر انہیں دیمک نے نہیں کھایا۔ عسکری کے خطوط پر دیمک کی اس مہربانی سے تو یوں لگتا ہے کہ دیمک میں بھی ترقی پسندی کے خاصے رجحانات ہوتے ہیں۔ واللہ اعلم

(۱۱۱) ضمیر علی بدایونی، "محمد حسن عسکری ایک تاثر، ایک سوال"، مکالمہ ۵، ص ۳۴۷؛ البتہ ایک خط میں ممتاز حسین کے بارے میں چند طنزیہ جملے ضرور ملتے ہیں۔ بنام انتظار حسین ۱۶ر اکتوبر ۱۹۶۰ء، محراب ۱۹۷۹ء، ص ۳۸

(۱۱۲) ضمیر علی بدایونی، محولہ بالا، ص ۳۴۹-۳۴۸

(۱۱۳) شاہ الحق صدیقی، مکالمہ ۵، ص ۳۵۲؛ تقی عثمانی، "آہ پروفیسر حسن عسکری"، مطبوعہ البلاغ صفر ۱۳۹۸ھ، مشمولہ نقوش رفتگاں، ص ۳۳-۴۱

(۱۱۴) قرۃ العین حیدر، پکچر گیلری، لاہور، قوسین، ۱۹۸۳ء، ص ۸۹

(۱۱۵) شاہ الحق صدیقی، "پروفیسر اظہار الحق المعروف بہ حسن عسکری"، مشمولہ مکالمہ ۵، ص ۳۵۵

(۱۱۶) سلیم اختر، "محمد حسن عسکری"، مشمولہ تخلیقی ادب ۳، ص ۹۳۱

(۱۱۷) سجاد باقر رضوی، "عسکری صاحب"، در محراب ۱۹۷۹ء، ص ۳۳

(۱۱۸) مکتوب بنام سہیل احمد، در محراب ۱۹۷۹ء، ص ۹۱

(۱۱۹) جمال پانی پتی نے عسکری کی تحریروں کے درمیان آنے والے لمبے لمبے وقفوں کی طرف اشارہ کیا ہے، جو ان کے بقول بعض اوقات چھ سے آٹھ سال تک کے ہیں۔ مگر راقم کا خیال ہے کہ اگرچہ انہوں نے خود لکھنا کم کر دیا تھا مگر اس دوران وہ فرانسیسی سے بہت سے تراجم کرتے رہے اور بعض ایسے منصوبوں پر ان کی توجہ رہی جو فوری طور پر اشاعت کے لئے نہیں تھے۔ ان کے فرانسیسی تراجم اور ان منصوبوں کی تفصیل کا ذکر ان کے آخری زمانے کے خطوط میں جابجا آیا ہے اور تراجم اب مقالات محمد حسن عسکری میں مدون ہو گئے ہیں۔

(۱۲۰) یہ جستہ جستہ واقعات سلیم اختر کے خاکے "محمد حسن عسکری"، مشمولہ تخلیقی ادب ۳ سے لئے گئے ہیں۔

(۱۲۱) تفصیل کیلئے رک۔ مظفر علی سید، "ایسے پھر خانماں خراب کہاں"، غیر مطبوعہ خاکہ، در تنقید کی آزادی، ص ۳۴؛ مجتبیٰ حسین، "سلیم احمد"، مشمولہ ہمہ رخ، ص ۳۳۵؛ آفتاب احمد، محمد حسن عسکری: ایک مطالعہ، ص ۱۸

باب ۳

محمد حسن عسکری — فکشن، آرٹ اور تخلیقی عمل

سابقہ باب میں ہم نے عسکری کی جسمانی سوانح کے ساتھ ساتھ ان کی ذہنی اور ادبی زندگی کے بنیادی تصورات کا تانا بانا بُن دیا ہے جو آئندہ مباحث کے لئے بنیاد کا کام دے گا۔ اگلے ابواب میں ہم ان کے بعض اہم ادبی و تہذیبی مسائل کو چند الگ الگ عنوانات کے تحت قدرے تفصیل سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ اس باب میں ہمارا مقصد آرٹ اور تخلیقی عمل کے بارے میں ان کی رائے جاننا ہے۔ مگر اس کے ذیل میں کچھ اور باتیں بھی آئیں گی۔

یہ دیکھنے سے پہلے کہ فن، فکشن، آرٹ اور تخلیقی عمل کی ماہیت، افادیت اور آرٹ میں افادیت کی نوعیت کے بارے میں عسکری کے خیالات کیا ہیں، یہ دیکھنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اپنے رجحانات، ترجیحات، زندگی اور زندگی میں موجود غیر افادی اقدار و مظاہر کے بارے میں ان کا خود اعلان کردہ تصور کیا ہے۔ ساقی میں اپنے مستقل کالم "جھلکیاں" کے آغاز کے موقع پر انہوں نے ایک طرح سے اپنی پوری ادبی زندگی کا لائحہ عمل دے دیا تھا۔ ہمارے خیال میں ان کی بعد کی زندگی کی ترجیحات کے تناظر میں بھی ان "بنیادی اقدار" کی اہمیت اپنے اپنے دائرے میں اپنی جگہ رہی۔ "ادب اور زندگی" ان کے لئے لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے تھے، مگر ادب میں زندگی کی جھلک کیوں؟ کیوں نہ؟ اور کس طرح آئے، اس بارے میں ان کا موقف رومانویوں، ترقی پسندوں اور جدیدیت پرستوں سے اختلاف کا باعث بنا رہا۔ کیونکہ عسکری انہیں اپنے ہی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے قائل تھے۔ مگر ان کا یہ بھی کہنا تھا۔

> "میں کبھی بھی اپنے آپ کو ایک ایسی کامل ہستی نہیں سمجھ سکتا کہ جو کچھ میں کہوں اسے فکر مطلق اور خیال مجرد کہنے لگوں۔ میں بار بار اصرار کروں گا کہ میرے خیالات محض میرے تعصبات ہیں جو تیزی سے بدلتے رہتے ہیں اور جن کا دارومدار ہے کیمیاوی، حیاتیاتی، عمرانی اور بیسیوں دوسرے افعال پر۔ میں یہ زور نہیں دوں گا کہ جو میں کہوں آپ اسے مان لیں... میں صرف اپنے اعصاب کے ذریعے حقیقت تک پہنچنے کی لڑکھڑاتی ہوئی کوشش کر سکتا ہوں"۔ (جھلکیاں، ص ۱)

زندگی اور آرٹ میں ان کے لئے حسی اور حسی تجربے کی اہمیت بہت بنیادی تھی۔ وہ عقلیت پرستی کے کبھی قائل نہیں ہو سکے تھے، کیونکہ زندگی ان کے نزدیک کبھی کبھی غیر منطقی اور غیر عقلی راستے چن لیتی ہے۔ زندگی کو سمجھنے کے لئے وہ تجربے کے قائل تھے۔ مگر تجربے کا مطلب ان کے نزدیک "اپنا تجربہ" تھا: "میں پیش گوئی کرتے ہوئے نہیں جھجکتا کہ مجھے بعض دفعہ اپنی ہی تردید کرنی پڑے گی۔ میں ادب اور زندگی کو معروضی حیثیت سے نہیں پیش کر سکتا، ایک فرد کو اپنے زاویہ نگاہ سے جو کچھ نظر آتا ہے اس کی جھلکیاں دکھا سکتا ہوں"۔ (جھلکیاں، ص ۱)

زندگی کو سمجھنے کے حوالے سے وہ معروضیت کے مقابلے میں داخلی اور موضوعی تجربے کے زیادہ قائل تھے۔ وہ آرٹ برائے آرٹ کے بھی قائل تھے، مگر جمال پرستی کے مفہوم میں نہیں۔ آرٹ کو وہ زندگی کا اٹوٹ انگ سمجھتے تھے، لیکن زندگی سے بڑا نہیں۔ اس لئے انہوں نے شروع ہی میں اپنا مسلک واضح طور پر بیان کر دیا تھا:

> "میری طرف سے مجھے اندیشہ ہے یہ شبہ پیدا ہونے لگا ہے کہ میں آرٹ کو زندگی سے الگ سمجھتا ہوں۔ لیکن آرٹ اور زندگی کا تعلق تو اتنی ابتدائی اور بنیادی — اس لئے مبتذلانہ — چیز ہے کہ بار بار اسے دہراتے رہنے کی ضرورت نہیں۔ یہ صفحے صرف لفظوں کی تراش خراش اور نوک پلک تک محدود نہیں رہ سکتے۔ زندگی ان میں دروازے توڑ توڑ کر گھستی رہے گی۔ تاہم یہ کہے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا کہ مادہ آرٹ کے لئے ضروری سہی، لیکن اس پر آرٹ کا عمل ہو چکنے کے بعد وہ مادہ نہیں رہتا کچھ اور بن جاتا ہے۔ مادی چیزوں سے شاعر ایسی شکلیں بنا سکتا ہے جو انسان سے بھی زیادہ حقیقی ہیں"۔ (ایضاً، ص ۲)

یہاں "انسان سے بھی زیادہ حقیقی" کا فقرہ ان معنوں میں ہے کہ ان کے نزدیک آرٹ میں زندگی ویسی نہیں رہتی جیسی حقیقت میں ہوتی ہے کیونکہ وہ اس کی ماہیت تبدیل کر دیتا ہے، اور اس کو قدرے دوامی بنا دیتا ہے۔ وہ ایزرا پاؤنڈ وغیرہ سے استشہاد کر کے کہتے ہیں کہ ادب وہ خبر ہے جو ہمیشہ خبر ہی رہتی ہے، کبھی پرانی نہیں ہوتی۔ ادب میں وقت کبھی نہیں مرتا۔ اس پر ایک دائمی زمانہ حاضر چھایا رہتا ہے۔ جب کوئی نیا ادبی شہ پارہ وجود میں آتا ہے تو اپنے ساتھ کئی پرانے شہ پاروں کو زندہ کر دیتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ زندگی اور اس کے بارے میں لکھنا ایک

اخلاقی مسئلہ ہے۔ حقیقت زمانے کے ساتھ بدلتی نہیں ہے بلکہ ہر لکھنے والے کو بدلے ہوئے حالات میں پرانی حقیقت کے ساتھ نئے سرے سے معاملہ کرنا پڑتا ہے۔ (یہی بات آگے چل کر انہوں نے پاکستانی ادب والے مباحث میں کہی تھی) اس لئے لفظوں سے کش مکش ایک اخلاقی لڑائی اور لفظوں کا استعمال اپنے اخلاقی مزاج کا مظاہرہ ہے۔

ادب اور زندگی کے معاملات میں وہ انفرادی نقطۂ نظر کے قائل تھے۔ اجتماعیت پرستی، حکومتوں اور جماعتوں کے اقتدار میں ادب اور آرٹ کے لئے بڑا خطرہ محسوس کرتے تھے:

> ''مجھے خطرہ ہے کہ جنگ کے بعد اور ملک کی تشکیل نو کے زمانے میں اجتماعیت پرستی وبا کی طرح پھیلے گی، اور ادب اور کلچر کے لئے اس سے زیادہ مہلک چیزیں کم ہی ہوں گی... لیکن ہمارے ہاں اس خطرے کی طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ حالانکہ شاید ہم ہی سب سے زیادہ اس کے شکار بننے والے ہیں۔ ابھی تک اس کا اندازہ کرنے کی کوشش نہیں کی گئی کہ اس ایک فقرے 'قوم کی تعمیر' میں، جو مختلف جماعتوں سے مختلف معنوں میں سننے میں آتا ہے، ادب اور کلچر کے لئے کیا دھمکی پوشیدہ ہے۔ اجتماعیت، خواہ وہ فسطائیوں کی ہو یا اشتراکیوں کی، یا پاکستانیوں کی، میں سب کو اپنا دشمن سمجھتا ہوں''۔ (ایضاً، ص ۳) (۱)

''انفرادیت پرستی'' کے وہ قائل تو تھے مگر ''فرد بن جانے'' کے عمل کا مطلب ان کے نزدیک ''اپنی انفرادیت کے محدود ہونے کا اعتراف'' تھا، جس کی اہمیت وہ جزیرے کے ''اختتامیہ''، ۱۹۴۳ء میں بھی لکھ چکے تھے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ان کے ہاں انفرادیت پرستی کا یہ مفہوم ذہن سے محو نہ ہونے پائے کیونکہ یہیں سے ان کی جدیدیت دوسروں سے مختلف ہو جاتی ہے۔

> ''خود آگاہی مجبور کرتی ہے کہ زندگی کے دوسرے اصولوں کا وجود تسلیم کیا جائے۔ دوسروں کے اندر بھی ایک بالکل مختلف اور اتنی ہی قابل وقعت انفرادیت مانی جائے۔ جس چیز کو ہماری دنیا اجتماعیت پسندی سمجھ رہی ہے، وہ در حقیقت انفرادیت پرستی کی بدترین شکل ہے۔ چند سربرآوردہ لوگ، خواہ ان میں کتنی ہی اعلیٰ صفات کیوں نہ فرض کر لی جائیں، <u>اپنے ذاتی خیالات کو عوام کی مرضی کہہ کہہ کر لوگوں کے حلق میں ٹھونستے رہتے ہیں</u>۔ میرے لئے تو اجتماعیت کی وہ شکل قابل قبول ہو سکتی ہے جہاں سیاسی جسم کے ہر ہر عضو کو اپنی انفرادیت برقرار رکھنے اور اسے ترقی دینے کی کامل آزادی حاصل ہو''۔ (ایضاً، ص ۳)

۱۹۴۳ء میں کہی گئی یہ باتیں اگرچہ محض ادبی تناظر میں لکھیں گئیں تھیں، مگر اجتماعی، سیاسی و قومی معاملات میں بڑے گروہوں اور حکمرانوں کی نفسیات کی تفہیم میں بھی یہ کارآمد ہیں۔ ذاتی مفاد اور اپنی کھال کی فکر میں پڑے رہنے والے حیلہ ساز اپنے خوف کے زائیدہ محرومات کو ہمیشہ ''ملک و قوم کا وسیع تر مفاد'' کہتے آئے ہیں۔ در انحالیکہ یہ وہ فقرہ ہے جو جمہوریت پرستی اور عوام کی حاکمیت کے دور میں بھی کسی عدالت انصاف سے شرمندہ معنی نہیں ہو پاتا! سابقہ سطور میں ان کا جو مانو پیش ہوا اس کی جھلک ان کی اس سے پہلے اور بعد کی بھی تحریروں میں بھی مزید وضاحت کے ساتھ دیکھی جا سکتی ہے۔

جہاں تک فن یا آرٹ کی ماہیت اور طریق کار کا سوال ہے، عسکری کے ہاں فکشن، شاعری اور مصوری میں کوئی خاص تفریق نہیں پائی جاتی۔ اپنے اپنے حدود میں فنی اظہارات کی ان اصناف میں جو بھی فرق ہو ان کا مابہ الامتیاز عنصر، جو انہیں تمام افادی مظاہر سے ممتاز بناتا ہے، وہی شے ہے جس کے عمل پیرا ہونے سے، بقول عسکری، ''مادہ کچھ اور'' بن جاتا ہے۔ مگر یہ آرٹ یا فن کیا ہے؟ اس سوال کا جواب آسان نہیں۔ یا اس کا بھی وہی جواب ہو سکتا ہے جو ''حسن کیا ہے؟'' کے سوال کا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ حسن کی طرح آرٹ بھی کوئی مادی جسمانی شے نہیں ہے کہ اس کی شکل و جسامت کو حواس ظاہری سے دیکھا جا سکے۔ یہ الفاظ، اصوات یا رنگوں کو جوڑ کر بنائے جانے والی ایک ذوقی کیفیت ہے جس میں اصل شے تو حسی تجربہ ہی ہے، مگر اسے محسوس کرنے کے لئے ذہنی حاسے کی ضرورت ہوتی ہے۔ جس طرح حسن کی ماہیت کو بیان کرنے کے لئے کسی حسین شے کے اوصاف و کیفیات کا بیان ناگزیر ہے، اسی طرح فن یا آرٹ کے بیان میں بھی تصویر، مجسمہ، شعر، افسانہ یا ناول جیسے فنی اوضاع کے ان مظاہر کا بیان ضروری ہوتا ہے، جن میں آرٹ سمایا ہوا ہوتا ہے۔ اس بحث میں دو چیزیں ذہن میں رہنا ضروری ہیں۔

۱۔ حسن اور آرٹ ایک خارجی حقیقت ہوتے ہوئے بھی اپنے معیارات پرکھ کے اعتبار سے قدرے موضوعی اور داخلی شے ہے، لہٰذا اس کے وصف، وظیفے اور طریق کار کے بارے میں کوئی نقطۂ نظر اختیار کرنے میں بھی کسی حد تک انفرادی رائے کا آ جانا ناگزیر ہے۔ عسکری تو ویسے بھی ادبی اور فنی معاملات میں موضوعی اور ذاتی تجربے کی اولیت کے زیادہ قائل تھے۔ وہ آرٹ اور فن کی ماہیت، اوصاف، مقاصد اور طریق کار کی

بحث میں اسے بڑی حد تک قائم بالذات اور فی نفسہٖ اہم جاننے کے اعتبار سے بھی بڑی حد تک Idiosyncratic رہے ہیں۔
۲- آرٹ یا فن کی ماہیت کا بیان مجرد سطح پر ممکن تو شاید ہو، مگر عسکری جیسے مزاج کے نقاد کے نقطۂ نظر سے اس کا فائدہ اور جواز کوئی نہیں۔ لہٰذا وہ آرٹ کی مجرد تعریفات وضع کرنے کے معاملے میں کبھی پڑے ہی نہیں۔ ان کے ہاں جب بھی اس طرح کے اشارات آتے ہیں کسی نہ کسی مسئلے یا فن پارے کے حوالے سے آئے ہیں۔ لہٰذا آرٹ کا بیان بھی وہ دیگر معاملات کی طرح ہمیشہ اطلاقی صورت حال میں کرتے ہیں، مجرد بحث کے طور پر نہیں۔ اور دوسرے کسی ایک جگہ جم کر اس پر بات نہیں کرتے بلکہ بمطابق موقع اور حسب ضرورت کرتے رہتے ہیں۔
مصوری، شاعری اور فکشن (افسانہ، ناول) یا دوسرے الفاظ میں آرٹ کے بارے میں ان کے ہاں ہمیں دو رجحانات یا نقطہ ہائے نظر ملتے ہیں، جو بظاہر ایک دوسرے کے "متضاد" نظر آتے ہیں۔ اس بنا پر وہ کبھی تو ترقی پسندوں کے قریب نظر آتے ہیں، جن کے نزدیک ادب و فن زندگی اور سماج کا رخ متعین کرنے یا اس کا درجہ صحت ماپنے کا آلہ ہے۔ اور کبھی ادب و فن کو قائم بذات اور مطلق مظہر ماننے والے جدیدیت پسندوں کے ہمنوا محسوس ہوتے ہیں۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ اس باب میں ان کا نقطۂ نظر ان دونوں کی انتہا پسندی سے الگ ہے۔ ان کی اکثر تحریروں میں آرٹ اور زندگی (اور اس کی توسیع میں انسانی زندگی کے تمام ادنیٰ و اعلیٰ مظاہر) کے تعلق کو سمجھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ اس بارے میں وہ متعین رائے پر تو ابتدائی زمانے ہی میں پہنچ چکے تھے، مگر کسی خاص صورت حال یا بدلے ہوئے تناظر میں وہ اس پر از سر نو بات بھی کرنے لگتے ہیں۔ جس سے توازن کا کانٹا دونوں اطراف جھولتا محسوس ہوتا ہے، اور جسے ان کے معترضین ان کے "تضاد" کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ وہ دو بظاہر متضاد نقطۂ نظر یہ ہیں۔ ۱- آرٹ / فن / ادب زندگی اور تہذیب کا مظہر ہے۔ ۲- یہ قائم بالذات اور مقصود بہ خود ہے، اس کی حیثیت، قدر اور فضائل کا تعین کسی اور شے کی بنا پر نہیں، بلکہ اس کی ایک آزاد اور خود مختار ہستی ہے۔ پہلے نقطۂ نظر کو "ادب برائے زندگی" اور دوسرے کو "ادب برائے ادب" کا نظریہ کہا جاتا ہے۔
ہند اسلامی تہذیب کی کلاسیکی شعریات کے اعتبار سے دیکھیں تو وہاں یہ دونوں تصورات، کم از کم ان دو فقروں سے وابستہ نظریات کی صورت میں موجود ہی نہیں ہیں۔ پروفیسر کرار حسین نے کلچر کی بحث میں لکھا ہے کہ ہماری قدیم روایت میں زندگی ایک "تجربہ" کے طور پر بسر کی جاتی تھی۔ جبکہ جدید انسان کے لئے یہ ایک "مسئلہ" بن گئی ہے۔ یہی بات عہد جدید کے ان تمام مسائل کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے جن پر بطور خاص اب غور ہونے لگا ہے، اور قدیم انسان کو ان سے غافل ہونے کا طعنہ دیا جاتا ہے۔ ادب اور زندگی کے بارے میں کلاسیکی شعریات میں بھی ضرور کوئی نہ کوئی نقطۂ نظر رہا ہوگا۔ مگر یہ دونوں وہاں ایک "تجربہ" تھے، "مسئلہ" نہیں۔ کوئی شے تجربے سے مسئلہ اس وقت بنتی ہے جب کسی خاص سبب سے زندگی کے مختلف مظاہر ایک طے شدہ نظام اشیاء اور اقدار سے کٹ کر ایک دوسرے سے مربوط نہ رہیں اور کسی بڑی اکائی کا حصہ بنے رہنے کے بجائے الگ الگ اکائیوں کا روپ دھار لیں۔ زندگی سے ان کا تعلق جب تک ایک مربوط نظام مراتب کے جزو کے طور پر باقی رہتا ہے ان کی افادیت و جواز کا کوئی مسئلہ نہیں اٹھتا۔ مگر اس نظام مراتب میں جب دراڑیں پڑنے لگیں تو اس کے اجزاء کی انفرادی حیثیت کا باہمی تعلق بھی معرض سوال میں آ جاتا ہے۔ ایک مربوط تہذیب اپنے اظہار کے لئے جو مختلف ارضاع تخلیق کرتی ہے ان میں زندگی کی غیر مادی اور غیر افادی جہتوں کی تسکین کا بھی پورا لحاظ ہوتا ہے۔ شجر تہذیب کی غیر افادی شاخوں پر کھلنے والے سب سے خوشنما پھول کا نام ادب ہے۔ روایتی تہذیبوں میں کارفرما تمام اجزاء و مظاہر کے مربوط اور وجہ دار سلسلوں کی طرح ادب کا بھی تہذیب اور اس کے ادنیٰ و اعلیٰ مظاہر سے گہرا تعلق ہوتا ہے، جو مربوط معاشروں میں ہوا اور پانی کی طرح ہمہ وقت موجود محسوس تھا مگر اس تعلق کی معنویت پر بھی کوئی سوال نہیں اٹھتا تھا کیونکہ اس کا نہ ہونا وہاں متصور ہی نہ تھا۔ لہٰذا ادب برائے زندگی یا برائے خود کے سوالات بھی وہاں بے معنی تھے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہاں ادب اور زندگی کا تعلق بے معنی تھا۔
۱۸۵۷ء کے بعد جب ایک مختلف نظام حیات و اقدار پر مبنی تہذیب کا ہماری تہذیب سے ٹکراؤ ہوا تو زندگی کی غیر افادی سرگرمیوں کی افادیت و جواز کی بحثیں ہمارے ہاں بھی اٹھنے لگیں۔ حالی کے زمانے سے شاعری کی مقصدیت اور افادیت کے جو مسائل ہمارے ہاں پیدا ہوئے، عسکری نے ادب اور زندگی کے درست، متوازن اور مربوط نظام مراتب کے پس منظر میں ایک طرف مختلف اقسام کی افادیت پرستی کے رد میں، جو زندگی کے ہر مظہر کی تعبیر حقیقت اور مادی افادیت کی اصطلاحوں میں کر رہی تھی، ادب و فن کے قائم بالذات ہونے کا شعور پیدا کیا تو دوسری طرف زندگی کو ٹکڑوں میں بانٹ کر دیکھنے اور اس کے اجزاء کو قائم بالذات حیثیت دینے والے کسریت پسند رجحان کے مقابلے میں ادب کو زندگی اور تہذیب کے تمام مظاہر سے مربوط کر کے دیکھنے کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ اس طرح گویا وہ اس روایتی شعور کو زندہ کر رہے تھے جس میں زندگی اور ادب / فن کے تعلق کا سوال قابل فہم ہی نہیں تھا کیونکہ بقول ان کے آرٹ اور زندگی کا تعلق تو اتنا ابتدائی اور بنیادی، اس لئے

جذبات، چیز ہے کہ بار بار اسے دہراتے رہنے کی ضرورت نہیں۔ اسی لئے ہم دیکھتے ہیں کہ کلاسیکی شعریات میں یہ سوال کبھی نہیں دہرایا گیا تھا ۔ اُس زمانے کی مخصوص ادبی و سیاسی فضا میں، جس میں "نئے ادب" اور "ترقی پسند ادب" کے درمیان کھینچا تانی ہو رہی تھی اور ادب اور آرٹ کی معنویت معرض بحث بنی ہوئی تھی، عسکری کو اپنی سیاسی و سماجی حیثیت کی وجہ سے نیاز فتح پوری والے رومانوی ادب سے خاصی چڑ تھی۔ وہ "نئے ادب" کے اس کارنامے کے زبردست حامی تھے کہ اس نے گرد و پیش کی زندگی سے بیگانہ اور جذباتیت زدہ جمال پرستی سے بغاوت کر کے روزمرہ کی زندگی اور عام بول چال کی زبان کے شعور و مسائل یعنی "حقیقت نگاری" کو ادب میں جگہ دی ہے۔ مگر جب آہستہ آہستہ ترقی پسند نظریہ ادب کے حامیوں کی وجہ سے ادبی مباحث میں چند مخصوص قسم کے سیاسی و معاشی نظریات اور طبقاتی کش مکش جیسے مسائل کا غلبہ ہو گیا اور ادب کو محض حقیقت نگاری کے بجائے ترقی و انقلاب کا آلۂ کار کہا جانے لگا تو انھوں نے اپنا ردِعمل نئے سرے سے متعین کرنا شروع کر دیا۔

عسکری کے ادبی و سیاسی مزاج کا بغور مطالعہ کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ایک مخصوص فرق کے ساتھ ان کا مزاج اصلاً وہی تھا جو ترقی پسندوں کا تھا۔ اپنے پیش رو رومانوی ادب سے دونوں کا اختلاف حقیقت نگاری کی بنا پر تھا، مگر جلد ہی دونوں کی حقیقت نگاری کا تصور مختلف ہو گیا۔ فرانسیسی زوال پسندوں سے اپنی دلچسپی کی بنا پر عسکری کے ہاں نفسِ مضمون کے مقابلے میں اسلوب، ہیئت اور مواد کے استعمال کی اہمیت زیادہ تھی۔ جبکہ ترقی پسندوں کے نزدیک اس کی حیثیت مواد کی ترسیل و ابلاغ کے ایک ذریعے سے زیادہ نہ تھی۔ اس لئے ترقی پسندوں نے اسلوب و ہیئت پر زور دینے والوں کو فراری، زندگی سے گریزاں، رجعت پسند اور زوال پرست کہنا شروع کر دیا تھا۔ آرٹ کی معنویت پر عسکری یوں تو "جھلکیاں" کے ابتداء (جنوری ۱۹۴۳ء) ہی سے غور و خوض کر رہے تھے اور اس سلسلے کے اکثر مضامین میں اس پر بحث ہے، مگر خصوصیت کے ساتھ انسان اور آدمی میں شامل "ہیئت یا نیرنگ نظر" (۴۷۔۱۹۴۶ء) اور "فن برائے فن" (۱۹۳۹ء)(۲) کا بنیادی مسئلہ ہی آرٹ برائے آرٹ کی حقیقت اور اسلوب و ہیئت پر زور دینے والوں کے ہاں زندگی اور اخلاقیات کے معنی کی تلاش ہے۔ عسکری کے ہاں ان امور کی بحث دیکھنے سے پہلے مغرب میں پائے جانے والے نظریاتِ فن پر ایک نظر ڈالنا بہتر ہوگا جو ان تصورات کی جنم بھومی ہے۔

ایم ایچ ابرہیمس کا کہنا ہے کہ مغرب کے تنقیدی تصورات میں کسی فن پارے کے حوالے سے عموماً درج ذیل چار عناصر زیرِ بحث رہے ہیں: ۱۔ فن پارہ، جسے ایک انسانی صنعت کا زائیدہ ہونے کی وجہ سے "مصنوع" کہا جا سکتا ہے۔ ۲۔ "صانع" جو اس کی تخلیق کرتا ہے، یعنی فن کار۔ ۳۔ اس مصنوع کا "موضوع" جس کا تعلق وضاحتاً یا اشارتاً کسی معروضی صورتحال، انسانوں، ان کے اعمال، خیالات، احساسات، مادی اشیاء، واقعات یا ماورائے حسی معاملات سے ہوتا ہے۔ اسے "فطرت یا کائنات" کہہ لیجئے۔ ۴۔ اس مربع کا چوتھا کونا فن پارے کا "مخاطب یا سامع یا ناظر یا قاری" ہے، جس کی طرف اس کا روئے سخن ہوتا ہے۔ تمام تنقیدی نظریات اپنے اپنے زمانے اور مزاج کے حساب سے ان عناصرِ اربعہ پر تاکید و توجہ کے اعتبار سے بدلتے رہے ہیں۔(۳) اس حوالے سے قدیم ترین نظریہ نقل یا نمائندگی (Mimetic Theory) کا ہے۔ اس کا بیان مکالماتِ افلاطون میں جمہوریت کی دسویں کتاب میں سقراط کی زبانی ہوا ہے، جس میں شاعری کو نقالی اور حقیقت سے تین درجے دور بتایا گیا ہے۔ اور چونکہ یہ جذبات کو مشتعل کرتی ہے اس لئے مخربِ اخلاق ہے۔ ارسطو نے اگرچہ نظریہ نقل میں توسیع کر کے اسے نمائندگی کے قریب کر دیا ہے اور افلاطونی اعیان و ظلال کو تقریباً رد کر دیا ہے اور شاعری کا وظیفہ یہ بتایا کہ یہ جذبات کو مشتعل کرنے کے بجائے ان کی تطہیر کرتی ہے۔ مغرب کے تنقیدی ادب کی تاریخ میں نقل کا تصور تعبیر کے تھوڑے بہت فرق کے ساتھ اٹھارویں صدی تک چلتا رہا ہے۔(۴) فن پارہ اب بھی نقل تھا مگر ایسی نقل جو مخاطب یا سامع یا ناظر یا قاری پر اثر انداز ہو سکے۔ گویا کائنات اور فن پارے کے بجائے توجہ کا مرکز اب قاری بنتا جا رہا تھا۔

یہاں سے فن کے افادی، منافعی اور عملی نظریات (Pragmatic Theory) کا آغاز ہوتا ہے۔ جن میں فن کا مقصد لطف رسانی کے ساتھ تعلیم و تربیت بھی ہو گیا تھا۔ فلپ سڈنی کی The Apologie for poetry کے زیرِ اثر شاعری کو اخلاقی و سماجی افادیت کے اعتبار سے بھی پرکھا جانے لگا تھا۔ سڈنی کے اصولِ شعر کے پیچھے افلاطون و ارسطو کے نظریات ہی تھے جو اس نے رومن ماہرین اور کلیسا کی اخلاقیات سے اخذ کیے تھے۔ شاعر کا کام اب بھی نقل تھا، مگر صرف اس شے کی نہیں جو ہے، ہو چکی یا ہوگی بلکہ جو ہو سکتی ہے، یا ہونی چاہیے۔ اب فن کی حیثیت مقصد کے بجائے ذریعے کی ہو گئی جس کا کام مطلوب مقاصد کے حصول میں معاون ہونا تھا۔ اس تصور میں خارجی کائنات اور فطرت کی نقل کا خیال اس درجے اہم تھا کہ اس کے بغیر مخاطب پر مطلوب اثرات مرتب ہونا متصور ہی نہ تھے۔ ابرہیمس کا کہنا ہے کہ اپنے عرصۂ حکمرانی کی طوالت (قرونِ وسطیٰ سے اٹھارویں صدی تک) اور اپنے وابستگان و اسن کی کثرت کے اعتبار سے مغربی دنیا کا بنیادی

جمالیاتی رویہ "افادی نظریہ فن" ہی رہا ہے۔ لیکن اس کی تخریب کے عناصر بھی اسی میں پنہاں تھے۔ سترہویں صدی میں نفسیات کے میدان میں ہوبس اور جان لاک کی تحقیقات کی بدولت اور اس بنا پر کہ شاعر سامعین کے مزاج کا نبض شناس ہوتا ہے، فن کے نظریات کا رخ بتدریج سامع کیساتھ ساتھ فن کار کی طرف ہونا شروع ہو گیا۔ اس طرح شاعر کی طبعی ذہانت، تخلیقی تخیل اور جذباتی بہاؤ کو بتدریج مرکزی حیثیت ملتی گئی اور سامع و قاری پس منظر میں پہنچتا رہا۔

ورڈز ورتھ نے Lyrical Ballads کے مقدمے میں، جو گویا رومانی دور کے انگلستان کا "مقدمہ شعر و شاعری" تھا، شاعری کو "شدت جذبات کا بے ساختہ اظہار" کہا تھا۔ یہ فقرہ اسے اتنا پسند تھا کہ اسے اس نے دو مرتبہ دہرایا ہے۔ انیسویں صدی کی رومانوی تنقید کا مرکزی مسئلہ فنکار کی شخصیت، تخیل، جذبات اور احساسات کو دیکھتا رہا ہے۔ اسی سے فن رشاعری کے بارے میں شخصیت رجذبے کے اظہار والی بحثیں پیدا ہوئیں۔ رومانوی تنقید کی ریڑھ کی ہڈی یہ تصور ہے کہ شاعری شاعر کے خیالات و احساسات کے اظہار یا انعکاس اور بے ساختہ ابل پڑنے کا نام ہے، جس میں شاعر کا تخیل اس کے جذبات کو پیکروں کی شکل عطا کرکے اور سے اور بنا دیتا ہے۔ شاعری کے بارے میں اس طرز نظر کو، جس میں فن کار فن پارے کا خالق بھی ہے اور اس کی پرکھ کا معیار بھی، ابرمس نے "اظہاری نظریہ فن" (Expressive Theory) کا نام دیا ہے۔ ہمارے ہاں شاعری کے بارے میں جذبے کے اظہار والا تصور حالی ہی کو خوش نہ آیا تھا بلکہ ترقی پسند اور ان کے سب سے بڑے نمائندے ممتاز حسین بھی اس کے مداح رہے ہیں۔ وہ ایلیٹ کے شخصیت سے فرار والے تصور کے مقابلے میں ورڈز ورتھ کے جذبے کے اظہار والے تصور کی مدافعت کرتے ہیں۔ (۵) یورپ کی تاریخ میں ۱۸۰۰ء کا سال، جب ورڈز ورتھ کا معروف عالم مقدمہ وجود میں آیا، فن کے نقالی اور افادی نظریات کے مقابلے میں اظہاری نظریہ تنقید کے آغاز کا سال کہا جاتا ہے۔ اب فن کے پرکھنے کا پہلا معیار یہ نہیں تھا کہ اس میں فطرت سے مطابقت پائی جاتی ہے یا نہیں، یا اس میں انسانیت کی بھلائی کا سامان ہے۔ گو یہ بھی تھا، مگر اب ترجیحی معیار یہ ہو گیا کہ کیا اس میں خلوص ہے؟ یا یہ شاعر کے ارادے، جذبے اور دماغ کا صحیح اظہار و انعکاس ہے یا نہیں؟ گویا فن، جو فطرت کے مقابل رکھا ہوا آئینہ تھا، اب فنکار کے مقابل آ گیا تھا۔ اب اس کا کام شاعر کے دل و دماغ میں آنے والے قیمتی مضامین کی فہرست مہیا کرنا تھا۔ شاعری اب فطرت کے آئینے کے بجائے شاعر کا آئینہ بن گئی تھی۔ رومانی نظریات کا سب سے مہلک اثر قاری یا سامع پر پڑا۔ کیونکہ اب یہ طے پایا تھا کہ خیالات و احساسات میں اگر درست مناسبتیں قائم کر دی جائیں تو جذبے کے بے ساختہ اظہار کے نتیجے میں فن سے پیدا ہونے والا لطف از خود قاری تک پہنچ جاتا ہے۔

رومانویوں نے اگرچہ بڑی حد تک میدان صاف کر دیا تھا مگر فن اور اخلاق کی آویزش ابھی ختم نہیں ہوئی تھی۔ یورپ اور امریکہ میں ابھرتا ہوا نو دولتی طبقہ کسی غیر مادی سرگرمی کو سنجیدگی سے قبول کرنے پر تیار نہ تھا۔ سائنسی اور صنعتی نظریات کے فروغ نے جمالیاتی قدروں کو غیر اہم بنا دیا تھا۔ زر پرست ذہن کیلئے یوں تو اخلاق کی کوئی اہمیت نہیں تھی، مگر شاعری پر اعتراض کرنے کے لئے خود ساختہ اخلاقیات آڑ کا کام خوب دیتی تھی۔ اس سخت گیر پیورٹن اخلاقیات کے مقابلے میں فن اور آرٹ کی بالادستی کو سب سے پہلے امریکہ میں ایڈگر ایلن پو نے قائم کیا۔ اپنے معروف مضمون "The Poetic Principle" میں اس نے اخلاق و صداقت کو شعر کا اصول ماننے سے انکار کیا ہے۔ "نظم کی خاطر نظم کہنے کو اس آسمان کے نیچے سب سے عظیم اور شریف ترین کام" کہا اور شاعری و سچائی کے تیل اور پانی کو ملانے کی کوشش کرنے والے کو نظریے کا جنونی قرار دیا ہے۔ (۶) بودلیر کے توسط سے پو کے ان نظریات نے فرانس میں علامتیت اور فن کو مقصود بالذات سمجھنے والے رویوں کا روپ دھار لیا۔

اس کے ساتھ ہی فن کا ایک چوتھا تصور سامنے آتا ہے۔ اب تک کے تمام نظریات میں کسی نہ کسی صورت میں خارجی کائنات، قاری اور فن کار سے بحث کی جاتی تھی، جو ایک خارجی حوالے کا کام کرتے تھے۔ مگر ان میں فن پارہ خود کم زیر بحث آتا تھا۔ اس کی باری اب تنقید کے اس رویے میں آئی جسے "معروضی نظریہ" (Objective Theory) کہا جاتا ہے۔ اس کے مطابق فن پارہ ایک خود مکتفی کل ہے، جس کے اجزا اپنے اندرونی تلازموں اور باہمی رشتوں سے ہی با معنی بنتے ہیں اور جسے اس کے بالذات خصائص کی روشنی میں پرکھا جانا چاہیے۔ بیسویں صدی کی ابتدا سے تنقید کا رخ اسی طرف ہے۔ فن پارے کو مرکز نگاہ بنانے والے اس معروضی تصور تنقید میں فن کار نہ تو نقال محض ہے، نہ اس کا کام معاشرے کی اصلاح کرنا ہے اور نہ فن شخصیت کے اظہار کا نام ہے۔ حتیٰ کہ شاعری رفن جذبات کا اظہار بھی نہیں، بلکہ جذبوں کی ترتیب و تنظیم ہے۔ جذبہ اگر اظہار کے لئے بہت زور مارے تو اسے "معروضی تلازمے" اختیار کرنا ہوں گے جو اسے پرکھ کا پیمانہ بنا دیں۔ (۷)

فن پارے کو مقصود بالذات سمجھنے کا رجحان جیسا کہ ذکر ہوا ہے کے زیر اثر فرانسیسی علامت نگاروں کے ذریعے عام ہوا۔ والٹر پیٹر، وسلر (مصور) اور آسکر وائلڈ نے اسے انگلستان میں فروغ دیا۔ بقول عزیز احمد کے، اردو دنیا میں بھی اسکے اثرات آسکر وائلڈ ہی کے ذریعے آئے اور نیاز فتح پوری گروپ نے اپنی رومانویت کے راستے اسے فروغ دیا۔ (عزیز احمد، ترقی پسند ادب، ص ۱۱ وبعد) یورپی رومانویت اور فن برائے فن کے علم برداروں میں بہت سے عناصر مشترک بھی ہیں مگر اسکی جو صورت فرانسیسی علامت پسندوں کے ہاں رہی ہے وہ رومانویت سے ذرا مختلف ہے۔ وسلر اور اسکے ساتھیوں کی اصل بغاوت وکٹورین اخلاقیات کے خلاف تھی لیکن اس میں جلد ہی انتہاء پسندی در آئی اور خارجی زندگی کی واقعاتی حقیقتوں کا احساس فن کار کے نجی تاثرات میں گم ہو گیا۔ اس کے مقابلے میں کلیسائی جکڑ بندیوں اور ماضی کی روایتوں سے بغاوت کر کے روز مرہ کی زندگی کے مسائل سے دلچسپی رکھنے والے حقیقت نگار محض سماجی و معاشی حقیقتوں کے اسیر ہو کر فن اور ادب کو اپنے اصلاحی منصوبوں کے تحت استعمال کرنا چاہتے تھے۔ یہ تھے وہ حالات جن میں فرانسیسی زوال پسند یا علامت نگار خارجی معاشرت یا اخلاق کے سرمایہ دارانہ تصورات کے مقابلے میں حقیقت و اخلاق کا ایک نیا تصور تخلیق کرنے میں جتے ہوئے تھے۔

فن برائے فن کا نظریہ یوں تو رومانویت کا اگلا قدم تھا مگر اسے ایک فلسفیانہ قسم کا سہارا کانٹ (۱۸۰۴ء۔۱۷۲۴ء) کے نظریہ جمال سے بھی ملا تھا۔ برٹرینڈ رسل نے کانٹ کی ابتدائی تحریروں میں رومانویت کے رجحانات بھی پائے ہیں۔ (۸) اس کا کہنا تھا کہ جب ہم کسی فن پارے سے محض جمالیاتی لطف کی خاطر اپنا تعلق قائم کرتے ہیں تو ہم شے فی نفسہ کے قریب پہنچ جاتے ہیں جس کا ادراک حواس محض سے ممکن نہیں دیکھئے۔ کانٹ نے اگرچہ یہ کبھی نہ چاہا ہوگا، مگر اسکے نظریہ جمال کو شلر اور شلنگ نے اس مقصد کے لئے استعمال کر لیا۔ فن برائے فن کا فقرہ پہلی مرتبہ بنجمن کونسٹنٹ (Benjamin Constant) نے ۱۸۰۴ء میں بڑی روا روی میں کانٹ اور شیلنگ کے جمالیاتی مسائل کے لئے استعمال کیا تھا، مگر رومانوی تحریک اور فن کار کو معاشرے میں اجنبی سمجھنے والے جلد ہی اس فقرے کو لے اڑے۔ (۹) ایک لحاظ سے یہ نظریہ واقعی قابل قدر تھا۔ ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لئے بطور آلہ کار استعمال کرنے اور زر پرست معاشرے میں فن کار کو اچھوت بنانے والے رویوں کے مقابلے میں اس نے زندگی کی غیر مادی سرگرمیوں کو ان کی صحیح جگہ دینے میں بڑی خدمات سرانجام دیں ہیں۔ لیکن اس کے عمل پیراؤں کی انتہا پسندی نے فن کو زندگی سے بالکل علیحدہ کرنے یا اس کے مقابل لا کھڑا کرنے میں کوئی کسر نہ چھوڑی تھی۔

عسکری نے جس دور میں لکھنا شروع کیا یورپ میں فن کے بارے میں ایک تو سماجی و اشتراکی حقیقت نگاری کا دور دورہ تھا، جس کے مطابق ادب انقلاب کا نقیب تھا۔ دوسرے فن کے قائم بالذات اور خود مختار ہستی ہونے یعنی فن برائے فن کا تصور بھی موجود تھا۔ جبکہ عسکری کے ہاں فن کی بالادستی کی جو صورت قبول تھی وہ کم و بیش فرانسیسی زوال پسندوں: بودلیئر، راں بو، میلارمے، والیری اور انگریزی میں ایزرا پاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ والی تھی۔ جو فن کی بالادستی کے ذریعے ایک نئی اخلاقی و سماجی معنویت تخلیق کرنے کے خواہاں تھے۔ انہوں نے ان مسائل پر لکھا تو بالتفصیل ہے، مگر جیسا کہ اکثر نظریات و تصورات کی تفہیم و تجزیے میں ان کا طریق کار رہا ہے کہ ان کے آغاز، مراحل، تبدیلیوں اور انجام کی کوئی مبسوط اور علمی و تحقیقی تاریخ لکھنے کے بجائے کسی خاص پس منظر اور پیش آمدہ سوالات کے جوابات تلاش کرتے ہوئے وہ عملی اور اخلاقی مباحث چھیڑ کر "صورت مسئولہ" میں اس کی معنویت سمجھنے کی کوشش کیا کرتے ہیں، (۱۰) اسی طرح فن برائے فن کی بحث میں بھی انہوں نے اس کی کوئی علمی تاریخ بیان کرنے کے بجائے اس فقرے سے ایک عام آدمی کی سمجھ میں آنے والے تین تصورات بتائے ہیں، جن کا استخراج پچھلی کئی صدیوں میں ظہور پذیر ہونے والے ادبی تصورات اور فن پاروں کے عملی نمونوں سے کیا گیا ہے۔

۱۔ کمہار جو گھڑا بناتا ہے اس کے بارے میں اسے خوب معلوم ہوتا ہے کہ اس میں پانی رکھا جائیگا۔ اس فن میں جس طرح مٹی کا استعمال ایک بنیادی شرط ہے، اس لئے اس پر دوسری رائے کی گنجائش ہی نہیں، اسی طرح گھڑے کی مقصدیت اور افادیت بھی اس کے شعور میں پہلے سے طے شدہ شرط ہے۔ اس کی پوری توجہ اس افادیت کو قائم رکھتے ہوئے گھڑے کو اپنی بساط کے مطابق خوب صورت بنانا ہوتا ہے۔ گویا اس کی توجہ کا مرکز "جمالیاتی عنصر" ہے۔ اس حد تک ہر بڑا فن کار 'فن برائے فن' کا قائل ہوتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ "اگر سماج میں ہم آہنگی، یک سوئی اور مرکزیت ہو تو چاہے نظریاتی طور پر فن کا ایک خاص افادی مقصد ہی کیوں نہ سمجھا جاتا ہو، مگر متذکرہ بالا قسم کی فن پرستی کا وجود ناگزیر ہو جاتا ہے"۔ (انسان اور آدمی، ص ۵۹)

۲۔ اندرونی طور پر ہم آہنگ سماج میں (جیسا کہ ۱۸۵۷ء سے قبل ہند اسلامی معاشرہ تھا) چونکہ ہر جسمانی و ذہنی عمل کا مقصد، منہاج، فریضہ، طریق کار اور زندگی میں اس کی جگہ مقرر ہوتی ہے، اس لئے ایک عمل دوسرے عمل کے لوازمات و مناسبات نہ تو غصب کر سکتا ہے، نہ اس کے حق میں اپنے لوازمات سے دست بردار ہوتا ہے۔ فن کی بھی زندگی میں ایک متعین جگہ ہوتی ہے۔ لوگ اسے فن سمجھ کر ہی اختیار

کرتے ہیں نہ کہ کسی اور عمل کا نعم البدل سمجھ کر۔ فن نہ تو آرنلڈ کے خیال کے مطابق مذہب کا قائم مقام ہے، نہ آسکر وائلڈ کی طرح پوری زندگی کا، اور نہ کمیونسٹوں کی طرح سیاست کا۔ (۱) عسکری کا کہنا ہے کہ یہ نقطۂ نظر "افادیت" کو فن کے حدود سے خارج نہیں کرتا۔ مگر یہ بات کہ فن میں افادیت ہونی چاہیے یا نہیں، فن میں افادیت کا مفہوم کیا ہے اور اس سے کس قسم کا تصورِ فن پیدا ہوتا ہے، یہ مسائل ہر تہذیب کے اپنے تصورِ فن پر منحصر ہیں جنہیں غیر متوازن معاشرے سمجھ بھی نہیں سکتے۔ مختلف عوامل کو اپنی اپنی مقررہ جگہ پر رکھنے میں جو رورِ یت ملحوظ رکھی جاتی ہیں، متوازن معاشرے کے لوگ ان کا شعور تو رکھتے ہیں مگر ان کی نوعیت بیان نہیں کر سکتے۔ ان کو الفاظ کی شکل میں بیان کرنے کی ضرورت توازن بگڑنے کے بعد ہوتی تا کہ ان کی مخالفت یا حمایت کی جا سکے۔ (یہ وہی شے ہے جسے کلاسیکی معاشرے کے "غیر مدون تنقیدی شعور" کا نام دیا جا سکتا ہے اور جس کی طرف عسکری "ہندوستانی ادب کی پرکھ" میں اشارہ کر چکے تھے۔ یہاں بطورِ خاص دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اس بحث میں انہوں نے "تنقید یا تنقیدی شعور" وغیرہ کی اصطلاح تک استعمال نہیں کی، مگر تمام بنیادی باتیں کہہ دی ہیں۔)

۳۔ فن برائے فن کا مقبول ترین تصور، عسکری کے بقول، یہ ہے کہ "فنکار زندگی کی تمام دلچسپیوں سے بے نیاز ہو کے بس جمالیاتی تسکین کے پیچھے پڑا رہے"۔ مگر یہ تصور اتنا مہمل ہے کہ خالص فن کا مکمل نمونہ کم سے کم ادب میں تو دستیاب نہیں ہو سکتا۔ ان کا کہنا ہے کہ جمال پرستی کی دھن میں کچھ فنکار اپنے تجربات کو اتنا محدود کر لیتے ہیں کہ اپنی تخلیقات کو بھی نقصان پہنچاتے ہیں۔ ساری زندگی کو فن بنا دینے کی کوششیں مغرب میں بھی ہوتی رہی ہیں، مگر بے کار گئی ہیں۔ اس بھدی شکل میں یہ نظریہ کسی قد آور فنکار نے قبول نہیں کیا۔ البتہ یہ ضرور ہوا کہ جب کچھ لوگ دیگر ذہنی عوامل اور فن میں امتیاز کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچے کہ

"فن کی روح جمالیاتی تسکین ہے۔ اب فنکار یہ کوشش کرنے لگے کہ اپنی تخلیقات میں بھی زیادہ سے زیادہ جمالیاتی تسکین فراہم کریں۔ ممکن ہے کہ کچھ فنکاروں نے نظریاتی طور پر فن برائے فن کے اصول کو بھی تسلیم کر لیا ہو۔ مگر عملی طور پر مجھے کوئی ایسا معقول فنکار نظر نہیں آتا جس نے اس نظریے پر ایمان لانے کے بعد زندگی کے اہم ترین پہلوؤں کو نظر انداز کر دیا ہو یا ان سے دلچسپی ختم کر دی ہو یا محض جمالیاتی تسکین کا رسیا بن کے رہ گیا ہو"۔ (انسان اور آدمی، ص ۶۱)

بڑے فنکاروں نے راہبوں کی طرح فن کی پرستش کی ہے اور اس کی خاطر ہر طرح کی قربانیاں دی ہیں۔ ان میں "بودلیر، وولیئن، راں بو، مالارمے، والیری، وغیرہ سب شامل ہیں۔۔۔ ہمارے انگریزی میں یہی خیال ہوتا ہے کہ یہ لوگ فن کو مقصود بالذات سمجھتے ہیں اور فن سے صرف جمالیاتی لطف حاصل کرنا چاہتے ہیں"۔ مگر عسکری ان لوگوں کو محض جمالیات پرست نہیں سمجھتے کیونکہ "راں بو کے (لئے) فن برائے فن کا نظریہ قبول نہیں ہو سکتا تھا اور والیری نے خالص شاعری کے تصور کو مہمل بتایا تھا"۔ (ایضاً، ص ۶۲۔۶۱)

عسکری کے بیان کردہ "فن برائے فن" کے ان تین تصورات کے بارے میں راقم کا کہنا یہ کہ پہلے اور دوسرے مفہوم کو تو وہ کلی طور پر قبول کرتے ہیں؛ البتہ تیسرے مفہوم کے بارے میں یہ بات قطعی ہے کہ یہ ان کے لئے کبھی قابلِ قبول نہیں ہو سکتا تھا۔ مگر ترقی پسندوں کا پول کھولنے کی خاطر جن کا وطیرہ تھا کہ "جس فنکار میں بھی اپنے طرز کی سیاست نظر نہ آئی اسے جمال پرستی کی گالی نکال دی"، انہوں نے یہ الزام بھی قبول کر لیا تھا۔ مگر مضمون کے باقی حصے میں نظریاتی بحثوں کے بجائے، ان فرانسیسی جمال پرستوں کی تخلیقات میں سے انہوں نے جمال پرستی اور فن برائے فن کی جو حقیقت کھول کر دکھائی ہے وہ شدید روحانی درد، ابدی ماتم اور تلخ نفسی کے سوا کچھ نہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ان لوگوں کے ہاں فن کی جو پرستش ہے وہ ایک خاص زمانے اور ماحول میں ایک خاص سبب سے ہے نہ کہ اصولی طور پر زندگی اور اخلاقیات سے قطع نظر کرنے کی بنا پر۔ دو تین صفحات پر پھیلے ہوئے کراہت آمیز درد و غم کے یہ نمونے دکھا کر عسکری کہتے ہیں۔

"اس دور میں ہر آدمی کے یہاں قدم قدم پر ایسے ہی شدید روحانی درد و کرب کا اظہار ملتا ہے۔ اس عنصر کی موجودگی میں ان لوگوں کی تخلیقی کاوشوں کو صرف اور محض لذت اندوزی یا جمالیاتی لطف تک محدود کر دینا جائز نہیں۔ اگر ذرا سے لطف کی خاطر ان لوگوں نے یہ روحانی اذیت قبول کی ہے تو ان کی ہمت واقعی داد کے قابل ہے۔ اس روحانی کرب کی ایک توجیہ یہ ہو سکتی ہے کہ خود اذیتی ان کے خمیر میں پڑی تھی۔ اور نظمیں لکھ لکھ کر وہ یہی طلب پوری کرتے تھے۔۔۔ (لیکن) یہ لوگ بڑے بڑے مابعد الطبیعیاتی سوال پوچھتے ہیں۔ انسان کیا چیز ہے؟ کائنات میں انسان کی جگہ کیا ہے؟ کائنات میں شر کا وجود کیوں ہے؟ وغیرہ وغیرہ۔ جب ان سوالوں کا جواب نہیں ملتا یا پھر سکون انگیز جواب نہیں ملتا تو ان کے اندر غم و غصہ اور کرب پیدا ہوتا ہے۔۔۔ اگر یہ لوگ جنسی چیزوں کا ذکر کرتے ہوئے جھینپتے تو خیر ہم کہہ سکتے تھے کہ ان کی خود اذیتی نے نکاس کا یہ راستہ ڈھونڈا ہے، اور اپنے آپ کو تکلیف پہنچانے کے لئے ناقابلِ حل مابعد الطبیعیاتی مسائل کا جھگڑا نکالا ہے۔۔۔ (مگر حقیقت) یہ ہے کہ انہیں جمالیاتی تسکین یا لذت اندوزی یا خود اذیتی سے کسی بڑی چیز کی فکر ہے، جو اتنی گراں قدر معلوم

ہوتی ہے کہ اتنے کرب سے دوچار ہونے کے بعد بھی ان کی روحانی کاوشوں میں فرق نہیں آتا"۔ (ایضاً، ص ۶۶۔۶۵)

سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان کی کاوشوں کا مقصد اگر جمالیاتی تسکین سے کچھ زیادہ تھا تو پھر فن کی یہ پرستش کیوں؟ "اگر ان کی تخلیقات میں اخلاقی مسائل، کائنات گیر سوالات اور ایک جاں گداز ابدی لگن ملتی ہے تو اپنے نظریات میں فن کو محض جمالیاتی حسن کے مظاہرے تک محدود کردینے میں کیا مصلحت تھی؟" اسی سوال کا جواب اس مضمون کے باقی حصے اور "ہیئت یا نیرنگ نظر، ۱۹۳۶ء میں ملتا ہے۔ جس کے مطابق نشاۃ ثانیہ کے بعد سے مغربی معاشرے میں سیکولرائزیشن کا جو عمل شروع ہوا اس کے نتیجے میں انیسویں صدی کے دوران عام پڑھے لکھے اور حساس طبقے کا ایمان مذہب اور ہر قسم کی اقدار سے اٹھ گیا تھا۔ ایک عالم گیر تشکیک، مایوسی اور تنہائی کا دور دورہ تھا۔ معاشرہ سماجی، معاشی اور سیاسی اعتبار سے غیر متوازن ہو چکا تھا۔ سماج اور انسان کی ذات میں کارفرما اس جنگ کا سب سے قریبی اور باریک بینی سے مطالعہ فنکاروں نے کیا تھا۔ جس کے نتیجے میں وہ مذہب، سائنس، ملک و قوم، خاندان، اخلاقی تصورات سب سے بیزار ہو گئے کیونکہ ان کے نزدیک ہر رشتے، ہر نسبت اور ہر قدر کی تعبیر دولت پرستی اپنے نقطۂ نظر سے کر رہی تھی۔ ایسے میں جبکہ فنکار کو کوئی شے خالص نظر نہیں آرہی تھی اس کی دنیا میں اس کی اپنی جمالیاتی حس اور اعصابی تجربہ ہی وہ آخری چیز رہ گئی تھی جس پر اسے یقین آسکے۔ چنانچہ یہ "اپنے آپ سے خلوص برتنے اور آلائشوں سے پاک رہنے کی لگن تھی جس نے فن برائے فن کے عقیدے کو جنم دیا۔ فنکار زندگی یا اخلاقی مسائل سے بھاگ نہیں رہا تھا۔ البتہ اسے دوسروں کے پیش کردہ حل قبول نہیں تھے۔ (اس طرح) فن برائے فن کا نظریہ پناہ گاہ نہیں تھا بلکہ میدان کارزار"۔ اس طرح یہ ایک نئی اخلاقیات کی تلاش تھا۔ (ایضاً، ص ۶۹۔۶۸)

غور کیجئے کہ فنکار ہر انسانی تعلق اور اخلاقی رشتے سے خود کو علیحدہ کرنے پر مجبور ہے کیونکہ زر پرستانہ اقدار نے ان بنیادی تعلقات میں کھوٹ ملا دیا ہے۔ نیکی، حسن اور صداقت، جو فنکار کے معبود ہیں، مگر حالات کی پیدا کردہ بے یقینی کی بنا پر وہ خود کو ان سے بھی الگ کرنے پر مجبور ہے۔ انسانی اور اخلاقی تعلقات جو اس کے فن کا سرچشمہ ہیں، انہیں وہ مان نہیں سکتا۔ فرض سچ جھوٹ، اچھائی برائی ہر شے سے وہ گریزاں ہے۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ اخلاقی مسائل تو چھوڑے جاسکتے ہیں مگر کسی فنی معیار کے بغیر فن پارے کی تخلیق کیسے ممکن ہے؟ نیکی، صداقت اور حسن اخلاقیات کی اس تثلیث کے پہلے دو ارکان سے تو فنکار بھاگ سکتا ہے، مگر تیسرے رکن، حسن، سے وہ کیسے بھاگے؟ حسن کا تصور پہلے دو تصورات کی نسبت زیادہ انفرادی ہے اور اس کا تعلق عقل کی بجائے اعصابی تجربے سے زیادہ ہے۔ مگر یہ لوگ حسن کی بھی کوئی تعریف متعین نہیں کرتے۔ اسے حتی المقدور سیال اور غیر مرئی رہنے دیتے ہیں۔ بہر حال حسن وہ آخری تنکا ثابت ہوا جس کا سہارا فنکار کو بے یقینی و یاس کے متلاطم سمندر میں میسر تھا۔ اس طرح فنکار کا آخری معیار خالص جمالیاتی ہو گیا؛ اور آرٹ کو ان لوگوں نے ایک ایسی معروضی حیثیت دینا چاہی تھی جس پر غیر جمالیاتی عناصر اور اخلاقی معیارات کا اطلاق نہ ہو۔

فن برائے فن کے تصور کی حقیقت عسکری کے نزدیک بس اتنی ہی ہے۔ لیکن معاملہ یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا۔ فن پارہ اخلاقیات سے تو ماورا ہو گیا۔ مگر اسے کسی نہ کسی موضوع کا حامل تو ہونا ہی ہوتا ہے۔ عسکری کہتے ہیں کہ دیگر فنون لطیفہ، مصوری یا موسیقی، کی طرح ادب کا محض ہیئت یا تاثریت بن کر رہ جانا ممکن نہیں۔ آوازوں، رنگوں اور لکیروں کو جس حد تک خود مختارانہ معروضی حیثیت حاصل ہے، وہ لفظوں کو نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ ان کے پیچھے انسانی معنویت ہوتی ہے جس کا تعلق کسی نہ کسی قسم کی اخلاقی اقدار سے ہے۔ اس لئے معنی کے بغیر لفظوں کا استعمال نادر ممکن نہیں۔ ادب کو اگر اپنی ہستی برقرار رکھنی ہے تو وہ لفظ و معنی اور ہیئت و مواد سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ کوئی نہ کوئی نشانی یا علامت کسی نہ کسی تصور یا جذبے کی نمائندگی ضرور کرے گی۔ ہو سکتا ہے کہ ہیئت آرٹ و مصوری کیلئے لازمی نہ ہو، "مگر خالص جمالیاتی ہیئت ادب میں بالکل بے معنی چیز ہے۔ ایک ایسا سراب ہے جس میں ذرا بھی اصلیت نہیں"۔ عسکری نے فلوبیر، بودلیر اور جوئس وغیرہ سے مثالیں دے کر بتایا ہے کہ ان کے ہاں ہیئت کو خالص بنانے کے پیچھے دراصل زندگی کے ایک نئے تصور، اخلاقیات کے نئے معیار اور نئے نظام اقدار کی تلاش ہے۔

> "ہیئت کے پردے میں دراصل وہ معنویت ڈھونڈ رہے ہیں۔ صنعتی دور کی زندگی بے شکل اور بے ہیئت زندگی ہے۔ اس کے اجزا اور کل کے درمیان ناسیاتی ربط باقی نہیں رہا۔ زندگی اور جن چیزوں پر زندگی مشتمل ہے ان کا کوئی مقصد متعین نہیں رہا۔ چنانچہ ان کی معنویت مدھم پڑتی جارہی ہے۔ جب تک زندگی میں مقصد، معنویت، ہم آہنگی اور ہیئت باقی تھی فن کار کو شعوری طور پر ان چیزوں کے لئے کاوش نہیں کرنی پڑتی تھی۔ لیکن آج جب یہ چیزیں غائب ہیں اور فن کار اپنے اندر اتنی طاقت نہیں پاتا کہ سماج میں انہیں دوبارہ واپس لاسکے، تو وہ لامحالہ آرٹ کی طرف مڑتا ہے اور وہاں ان سب کا نعم البدل حاصل کرنا چاہتا ہے۔" (انسان اور آدمی، ص ۳۶)

عسکری کہتے ہیں کہ فن کاروں کے بیانات خواہ کچھ کہیں مگر اخلاقیات سے بے نیاز ہو کر وہ نہیں رہ سکتے تھے۔ کیونکہ آخر الامر انہیں نظر آگیا تھا

کہ نیکی اور صداقت یعنی اخلاقیات سے آزاد ہو کر زندگی خود ایک جہنم ہے۔

"جن لوگوں کو اس نظریے سے متعلق سمجھا جاتا ہے ان کی تخلیقات دیکھئے۔ 'جدید روایت' نے جو کچھ سوچا سمجھا اور محسوس کیا ہے، اس پر جو کچھ بیتی ہے اس کی محرومیاں اور کامرانیاں، غرض ہر چیز کا نچوڑ راں بوکی نظم 'دوزخ میں ایک موسم' میں آ گیا ہے۔ یہ نظم آپ کو بتائے گی کہ اگر جمال پرستی کے بارے میں کسی کو خوش فہمیاں تھیں تو وہ کتنی جلدی رفع ہو گئیں اور ہر فنکار کو اپنی جگہ پتہ چل گیا کہ تصورِ جمال کی بنیاد چند غیر جمالیاتی اور ہمہ گیر اقدار اور اخلاقی اعتبارات پر نہ ہو تو احساس جمال بذات خود ایک مصیبت بن جاتا ہے"۔ (ایضاً، ص ۷۱-۷۲)

نشاۃ ثانیہ کے بعد انسان نے سمجھا تھا کہ وہ مذہب اور خدا سے آزاد ہو کر بھی زندگی گزار سکتا ہے، مگر ادیبوں نے اپنے اوپر تجربات کر کے ثابت کیا کہ مذہب نہ سہی لیکن کسی نہ کسی ہمہ گیر نظام کے بغیر انسان زندگی بسر نہیں کر سکتا۔ فنکار نے یہ عذاب خود سہے اور اس ریاضت میں فن کو انتہائی خالص بنانے کے لئے فن کا ایک نیا تصور ایجاد کیا۔ مگر بقول عسکری "عام طور سے جمال پرستی اور فن برائے فن کے جو معنی لئے جاتے ہیں وہ یہاں بے کار ہو جاتے ہیں"۔ ان لوگوں نے زندگی کا اظہار کرنے کے بجائے اظہار کے عمل اور اظہار کے ذرائع کو اظہار کا موضوع بنایا ہے۔ مگر "موت و حیات، جسم اور روح، خیر و شر، عدم و وجود، غرض انسان کے وہ کون سے بنیادی مسائل ہیں جو ہمیں ملارمے اور والیری کے کلام میں نہ ملیں... (مگر یہ لوگ) کریہاں پہاڑ کے 'زندگی! زندگی!' چلاتے ہوئے نہیں بھاگے... (بلکہ انہوں نے) غیر سیاسی اصطلاحوں میں ایک ہمہ گیر عدل اور آزادی کا خواب دیکھا ہے"۔ (ایضاً، ص ۹۱-۹۰، ۸۸) یہاں دیکھنے کی بات یہ ہے کہ عسکری نے اپنے محبوب فرانسیسی فن پرستوں کی جو یہ تعبیر اور ان پر تنقید کی ہے اس کا کوئی تعلق ان کے مذہبی انقلاب و جوش کے اس دور سے نہیں، جب وہ "جدیدیت" کو گمراہی کہنے لگے تھے۔ فن کے اندر رہتے ہوئے "فن کی غیر فنی تعبیر" کا یہ انداز اردو کے کسی بڑے سے بڑے ناقد سے بھی ممکن نہ ہوا۔ ترقی پسندی اور جدیدیت، دونوں کے ہوا خواہوں کے لیے اس میں سیکھنے کا بہت سامان ہے۔

ان کے معترضین کے ہاں فن برائے فن کا جو بھی مطلب ہو مگر عسکری کا کہنا صرف یہ تھا کہ "فن برائے فن کا نعرہ ایک اخلاقی حقیقت ہے اور اخلاقیات کا ممد و معاون ہے۔ جب کوئی سیاسی یا اخلاقی حادثہ رونما ہوتا ہے تو میں بڑے رنج کے ساتھ کہتا ہوں 'کاش لوگ بودلیر کو پڑھتے!'" خلاصہ کلام یہ ہے کہ ان کے ہاں آرٹ، فن اور ادب کی ماہیت کی تلاش میں جو "دو مختلف" "نقطۂ نظر" نظر آتے ہیں ان میں درحقیقت کوئی تضاد نہیں ہے۔ وہ ادب و فن کو زندگی سے آزاد یا بڑی قدر نہیں مانتے۔ ان کا کہنا ہے کہ زندگی ان میں دروازے توڑ توڑ کر گھستی رہتی ہے۔ کوئی فن پارہ واقعی زندگی سے خالی ہو تو وہ کسی کام کا نہیں۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ آرٹ کی خودمختاری، اسلوب کی فوقیت اور فنی معاملات کو بلند ترین معیار پر پہنچانے اور پرکھنے والے ہیئت پرستوں اور اسلوب کے شہیدوں کی ریاضت کے بھی زبردست قائل تھے۔ اردو نثر کے بارے میں ان کے خیالات، اردو ادیبوں کی فنی معاملات سے غفلت پر ان کی ناراضی، ایک الگ قسم کے اسلوب نثر ایجاد کرنے پر اصرار اور فرانسیسی و انگریزی سے ان کے اردو تراجم کے منصوبے کے پیچھے صرف اور صرف ایک ہی مقصد تھا مواد و معنی پر ہیئت و اسلوب کی فوقیت، اور اس کے لئے راہبوں جیسی ریاضت! اس کے لئے وہ اپنے پہلے دور میں ادب میں اخلاقی مطابقت، ادب میں حقیقت کے تصور، معروضیت، علیحدگی اور تخلیقی عمل کے مسائل سے بحث کرتے ہیں اور موجودہ بگڑے ہوئے سماج میں فن کی دیوی کو راضی رکھنے پر زور دیتے ہیں۔ مگر اسلوب و فن پر اس زور کے باوجود وہ چند غیر جمالیاتی، ہمہ گیر اقدار اور اخلاقی اعتبارات کو بے حد ضروری سمجھتے ہیں۔ راں بو کی نظم "دوزخ میں ایک موسم" کی ابتدائی سطریں... "ایک شام میں نے حسن کو اپنے گھٹنوں پر بٹھا لیا — اور مجھے اس کا مزا کڑوا لگا — اور میں نے اسے گالیاں دیں"... لکھ کر کہتے ہیں کہ "اخلاقیات اور مذہب یا ایک متوازن ہمہ گیر نظامِ حیات کی اجازت سے نکاح پڑھوائے بغیر حسن کو گھٹنوں پر بٹھانے کا یہی انجام ہوتا ہے"۔ (ایضاً، ص ۷۲)

اس طرح وہ فن برائے فن کے اس مفہوم کے بھی قطعی ہموا نہیں جو سابق میں اور خصوصاً عسکری کے بیان کردہ تصور نمبر تین میں آیا ہے۔ ایک متوازن اور ہم آہنگ سماج میں جہاں ہر ذہنی عمل کی جگہ متعین ہوتی ہے، وہ زندگی اور فن کی علیحدگی کے قائل نہیں کہ وہاں اس کی گنجائش ہی نہیں ہوتی۔ مگر ایک بگڑے ہوئے سماج میں جہاں ایک قدر دوسرے کی قیمت پر پروان چڑھنے کی کوشش کرتی ہے، وہ فن کی علیحدگی اور مستقل ہستی پر زور دینا ضروری سمجھتے ہیں۔ اس بارے میں ان کی تحریری شہادتیں جو سابقہ سطور میں پیش کی گئی ہیں، وہ ۳۹-۱۹۳۶ء کے مضامین میں سے ہیں۔ مگر چونکہ ان کے بارے میں یہ بھی کہا گیا کہ یہ موقف انہوں نے قیام پاکستان کے بعد اختیار کیا تھا، اس لئے ان کے کیریئر کے آغاز کے یہ جملے: "میری طرف سے مجھے اندیشہ ہے کہ...." (پورا اقتباس سابقہ سطور میں گزر چکا ہے) ہر وقت ذہن میں رہنے چاہئیں۔ اسی طرح فن کے مقصد میں لطف کے ساتھ نفع کے تصور کے بھی وہ ۱۹۴۳ء ہی سے قائل تھے۔ اگلی شہادت کے طور پر ۱۹۵۴ء

کی ایک تحریر ہے جس میں وہ "فن کو اپنا جواز خود" مانتے ہیں اور ادب سے فلاں فلاں فائدے لینے کے قائل نہیں۔ ۱۹۵۵ء کے ایک مضمون کے ابتدائی جملے "ایک زمانے میں یار لوگوں نے فن برائے فن کا نعرہ میرے نام کے ساتھ چپکا دیا تھا....." بھی اس امر کے غماز ہیں کہ وہ اس مفہوم کے ہرگز قائل نہیں تھے جو عرف عام میں اس فقرے سے سمجھا جاتا ہے۔ وہ اگر اس کے قائل بھی تھے تو اس طرح کہ "ادب دوسری ذہنی سرگرمیوں میں شریک بھی ہو اور اپنی ہستی بھی نہ کھوئے، یہی سچا ادب برائے ادب ہے"۔ (جھلکیاں، ص ۳۰؛ ستارہ یا بادبان، ص ۴۶ ؛ مقالات عسکری، ج ۱، ص ۱۸۰،۷۶)

☆

اگلے صفحات میں ہم یہ دیکھنے کی کوشش کریں گے کہ عسکری کے ہاں زندگی اور اس کے مسائل ادب و فن کا موضوع یا مواد کیونکر بنتے ہیں اور اس کے باوجود فنی و جمالیاتی تقاضے کیونکر پورے ہو سکتے ہیں۔ اس ذیل میں عسکری کی کم و بیش ساری بحث مغربی ادب اور آرٹ کے حوالے سے ہے، جس میں فکشن، ڈراما، شاعری اور مصوری سب آ جاتے ہیں۔ مگر ہم اس بحث کو بوجوہ فلم کے ذکر سے شروع کر رہے ہیں۔ اپنے دور طالب علمی سے لے کر لاہور کے زمانے تک انہیں فنون لطیفہ کی دیگر بہت سی جہتوں کے ساتھ ساتھ فلم آرٹ سے بھی خاصی دلچسپی تھی۔ انہوں نے فن تعمیر، مصوری اور فوٹوگرافی کے ساتھ ساتھ فلم پر بھی خامہ لکھا ہے۔ اشیاء و تصورات پر فنکارانہ نظر رکھنے والے نقاد کے طور پر انہوں نے جس موضوع پر بھی قلم اٹھایا، پس منظر میں ان کا کلی شعور اپنی تمام تر جزرس و احاطہ گیر بصیرت کے ساتھ موجود ہوتا تھا۔ موضوع بحث خواہ کچھ ہو ان کا تنقیدی منہاج نظریاتی موشگافیوں اور علمی اصطلاحوں سے دامن بچاتا ہوا گھمبیر سے گھمبیر فنی بات روزمرہ کی بول چال میں کہہ دیتا تھا۔ یہی کمال ان کے مضمون "فلم میں رنگ۔ مگر کیوں اور کس لئے" میں ہے، جس میں ایک "منصوبہ بند" انداز سے، مگر نہایت روا روی میں حقیقت اور فن کے بارے میں نہایت بنیادی نکات بیان کئے گئے ہیں۔

مضمون کے آغاز میں کسی برطانوی اسٹیج پر بنائے جانے والے ایک دروازے کی "اصلیت" کے بارے میں دو ماہرین کے جملے نقل کئے گئے ہیں۔ ایک کا خیال تھا کہ یہ "برطانوی ڈرامے کی تاریخ میں سب سے بڑا دن تھا، کیونکہ اسٹیج پر جو دروازہ بنایا گیا تھا وہ بالکل اس طرح کھٹاک سے بولا جیسے اصلی دروازہ بولتا ہے"۔ جبکہ ایک اور ماہر کے خیال میں جس دن یہ جملہ لکھا گیا وہ "برطانوی ڈرامے کی تاریخ میں سیاہ ترین دن تھا"۔ ان دو متضاد بیانات سے عسکری نے یہ بحث اٹھائی ہے کہ یہ انسانی فطرت کے دو بنیادی رجحانات کی نمائندگی کرتے ہیں: ایک یہ کہ انسان ہر شے میں اصلی زندگی کا عکس دیکھنا چاہتا ہے۔ اسے کوئی چیز ایسی نظر آئے جس میں خارجی اشیاء اور زندگی کے کسی پہلو کا کوئی چربہ ہو تو اسے بڑی تسکین اور فرحت ملتی ہے۔ مگر دوسرا رجحان یہ ہے کہ انسان فن میں زندگی کا اصلی عکس دیکھنے کے بجائے یہ چاہتا ہے کہ اس میں زندگی کی کیفیتیں زیادہ مکمل اور ایسی معنی خیز شکل میں نظر آئیں جہاں زیادہ ترتیب، ہم آہنگی، حسن اور معنویت ہو۔ یعنی ایک طرف تو انسان اپنے آپ کو بالکل اصلی حالت میں دیکھنا چاہتا ہے۔ اور دوسری طرف بہتر شکل میں۔ یہ دونوں رجحانات مقدار اور تناسب کے فرق کے ساتھ ہر آدمی میں موجود ہوتے ہیں: اور اسی تناسب کے اعتبار سے کسی فرد یا قوم کے ذہنی کلچر کا درجہ بھی متعین ہوتا ہے۔ پہلے رجحان کو "نقل" اور دوسرے کو تخلیق یا فن کی اصطلاح میں "فنی تخلیق" کہہ سکتے ہیں۔ ہر فن کے اندر کسی نہ کسی تناسب سے یہ دونوں عناصر موجود ہوتے ہیں، کسی میں حقیقت پرستی زیادہ ہوتی ہے اور کسی میں تخلیق۔ عام طور پر لوگوں میں تخلیقی عنصر سے لطف اندوزی کی صلاحیت کم ہوتی ہے۔ وہ حقیقت پرستانہ عنصر سے ہی مطمئن ہو جاتے ہیں اور تخلیقی عنصر سے ان پر جو اثر مرتب ہوتا ہے اس کی زیادہ پروا نہیں کرتے۔ کیونکہ اس کے لئے حواس کے ساتھ ساتھ ذہنی کاوش سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ حقیقت پرستی کا مطالبہ سماعی فنون اور ادب کی نسبت بصری فنون میں زیادہ ہوتا ہے۔ زیادہ تر لوگوں کے پاس کسی تصویر کو پرکھنے کا معیار یہی ہوتا ہے کہ وہ اصل کے مطابق ہے یا نہیں۔ وہ اس کی جمالیاتی معنویت، زندگی کی معنی خیز تجسیم اور حسن ترتیب پر غور نہیں کرتے۔ تصویر اگر پسند آ گئی تو داد اس بات پر ہوتی ہے کہ "واہ کیا عمدہ مرغا بنایا ہے معلوم ہوتا ہے کہ بس اب بولنے والا ہے"۔ یہ مضمون اصلاً فلم میں رنگوں کے استعمال کے موقعے اور فلم کے مرکزی تاثر کو ابھارنے میں رنگوں کے کردار کی اہمیت سے بحث کرتا ہے۔ اس میں زیادہ بحث بصری فنون کے پس منظر میں کی گئی ہے۔ عسکری کہتے ہیں کہ محض یہ نہیں ہونا چاہیے کہ چونکہ اب فلمیں رنگین بننے لگی ہیں تو سارا زور بھڑکیلے کپڑوں، سرخ چہروں، رنگا رنگ پھولوں اور سرسبز و سامان پر ہو۔ بلکہ رنگ کو تخلیق کا آلۂ کار اور فنی حربہ ہونا چاہیے کہ اس کے ذریعے کسی شے کی روح کو اجاگر کیا جا سکے۔ ("فلم میں رنگ۔ مگر کیوں اور کس لئے"؛ بشمولہ مقالات، ج ۲)

ان نکات میں عسکری نے ایک طرف فن میں حقیقت نگاری اور تخلیقی کاوش کے فرق کی وہ بنیادی بحث سمیٹ دی ہے جو افلاطون و ارسطو کے زمانے سے نظریۂ نقل کی مختلف تعبیروں میں موضوع بحث رہی ہے؛ اور دوسری طرف آرٹ میں مرکزی تاثر کو ابھارنے میں کسی جز و یا

عنصر سے "کام" لینے، یا اجزاء کے مقصود بالذات ہونے کی بجائے، وحدت تاثر کے معاون ہونے کا تصور بھی بیان کیا ہے۔ اس سے ان کے اس رجحان کا بھی پتا چل جاتا ہے کہ وہ کسی فن پارے میں حقیقت نگاری اور تخلیقی کاوش دونوں کو اہمیت تو دیتے ہیں مگر بنیادی طور پر وہ فن پارے کو نقل و عکس کے بجائے تخلیقی جوہر کا زائیدہ سمجھتے ہیں، جس سے وہ زائد بر اصل ہو کر جمالیاتی لطف اور زندگی کی معنی خیز تجسیم بن جاتا ہے۔ آرٹ یا فن کے بارے میں عسکری کے اب تک کے تصوارت کے پس منظر میں اب ہم چند اور جزیات کا ذکر کرتے ہیں جو کسی نہ کسی طرح مذکورہ بالا کل (یعنی عسکری کی شخصیت، رجحانات و میلانات، طریق کار اور تصورات کے پس منظر میں مسئلہ زیر بحث) ہی کے بعض گوشوں کی تائید و تفصیل فراہم کرتی ہیں۔

سب سے پہلے ادب میں حقیقت یا اصلیت کی حیثیت۔ (یہ بحث ہم عسکری کے دو مضامین "ادب میں حقیقت"، ۱۹۴۵ء اور "ادب میں اخلاقی مطابقت، نمبر ۱ اور ۲"، ۱۹۴۳ء، مشمولہ جھلکیاں کی روشنی میں کر رہے ہیں۔ اس کے علاوہ دوسرے حوالے الگ سے مذکور ہیں۔) اس بارے میں عسکری سب سے پہلے یہ نکتہ اٹھاتے ہیں کہ حقیقت سے مراد کیا ہے؟ یہاں یہ ذہن میں رہے کہ یہ سوال کسی اعیانی یا مابعد الطبیعیاتی پس منظر میں نہیں اٹھایا جا رہا بلکہ روزمرہ کی زندگی کے حقائق کا دائرہ ہی ان کے پیش نظر ہے۔ دوسرے یہ جس دور کی بات ہے اس میں عسکری ابھی "ادب و فن کے اندر ہی" رہ کر اپنے مسائل حل کرنے کے قائل تھے۔ لیکن انہیں اس مسئلے کی گھمبیرتا کا احساس بھی تھا۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں "ادب میں حقیقت کے تصور کا مسئلہ ایسی چیز نہیں تھی جس پر قلم اٹھانے کی میں پچاس سال کی عمر سے پہلے ہمت کرتا"۔ اور پھر ۱۹۷۰ کے بعد جب واقعی انہوں نے "۵۰ سال کی عمر" میں روایت کے حوالے سے ادب میں تصور حقیقت پر قلم اٹھایا تو جہان دیگر کا منظر تھا۔ لیکن یہاں وہ چونکہ کاڈویل کی کتاب Illusion and Reality یا دوسرے لفظوں میں "ترقی پسند نظریہ حقیقت و ادب" کے پس منظر میں یہ بات کر رہے ہیں۔ لہٰذا ان کا کہنا ہے کہ حقیقت کا مفہوم زندگی کے ہر شعبے میں ایک نہیں ہے۔ اس کا تعین شاہد کی شخصیت، اس کا نقطہ نظر اور ضرورتیں کرتی ہیں۔ (ضرورت سے محض مادی ضرورتیں مراد نہیں!) ادب میں حقیقت، کسی بندھے ٹکے انداز سے نہیں بلکہ سیال اور غیر مرئی طور سے آتی ہے۔ فنکار کے لیے

> "حقیقت ایک احساس ہے، ایک سنسنی ایک سرمستی، ایک ہسٹریا کا دورہ، یا جسے شیکسپیر نے Fine Frenzy کہا ہے... آرٹسٹ کے لیے شعور اور حقیقت ایک چیز ہے... فنکار اپنی حقیقت کا ادراک صرف عقلی یا تخیلی صلاحیت کے ذریعے سے ہی نہیں کرتا... دماغ فنکار کا کل شعور نہیں ہے۔ بلکہ اس کے شعور کا چھوٹا سا حصہ ہے... اس کے لیے تو حیاتی حقیقت سب سے بڑی حقیقت ہے... یہاں یہ نہ بھولئے گا کہ فنکار کے لئے خیالات بھی حیاتی حقیقت ہو سکتے ہیں"۔ (جھلکیاں، ص ۸۸-۱۸۷، اصلیت اور حقیقت پر مزید دیکھیے جھلکیاں، ص ۱۱۵)

ان کا کہنا ہے کہ فنکار اپنے حیاتی شعور کی وجہ سے بڑے بڑے وقوعات کا ادراک بہت پہلے کر لیتا ہے۔ ادب میں حیاتی عنصر کے وہ واضح قائل تھے کہ اکثر تحریروں میں اس طرف اشارے کرتے رہے ہیں۔ ان کا کہنا تھا کہ ادب جس شے کی وجہ سے ادب بنتا ہے وہ زندگی کے سیاسی، سماجی، مذہبی، سائنسی اور فلسفیانہ حقائق نہیں بلکہ حیاتی عنصر ہے۔ (۱۲) عسکری کہتے ہیں کہ فن میں حقیقت کوئی بنی بنائی چیز نہیں بلکہ بنتی بگڑتی رہتی ہے۔ کائنات ایک مرتبہ بن کر ختم نہیں ہو گئی بلکہ جب کوئی بڑا فنکار پیدا ہوتا ہے تو کائنات نئے سرے سے جنم لیتی ہے۔ فن حقیقت کے جوہر کو درہم برہم کرتا رہتا ہے تا کہ ایک نئی حقیقت تشکیل دے سکے۔

سابقہ صفحات میں ہم نے دیکھا کہ عسکری کے نزدیک فن برائے فن کا مقصد سرمایہ دارانہ ذہنیت کے دور میں ذاتی تجربات کی بنیاد پر ایک نیا تصور حقیقت تشکیل دینا تھا، جس کا مقصد محض اتنا تھا کہ مفاد پرستوں کی گھڑی ہوئی حقیقت کے مقابلے میں فن کی سب سے بلند ہستی کے ذریعے حقیقت کو مجرد تصور کے بجائے واردات بنا کر اس طرح سمجھا جائے کہ فن اور حقیقت ایک ہو جائے۔ اسی تصور کو انہوں نے آرٹ کے متعلق "شکر لگی ہوئی گولی والے نظریے" سے بھی بیان کیا ہے، جس کے مطابق "اصلی گولی تو افادیت ہے اور آرٹ محض شکر، تا کہ لوگ آسانی سے گولی حلق کے نیچے اتار لیں"۔ مگر عسکری کہتے ہیں، "اصلی گولی تو آرٹ ہے اور افادیت (سیاسی، سماجی اور فلسفیانہ نظریے بھی!) محض اوپر سے لگی ہوئی شکر ہے... عام لوگوں کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ آرٹ کسی نہ کسی جانے بوجھے نظریے میں ملبوس ہو کر سامنے آئے، تب ہی وہ اس کی قدر کر سکتے ہیں"۔ جبکہ فن کو بطور فن کے قبول کر سکنے والے لوگ ہمیشہ محدود ہوتے ہیں۔ زیادہ تر لوگ آرٹ کے عنصر تک بالکل نہیں پہنچتے۔ وہ تعریف کرتے بھی ہیں تو آرٹ کی نہیں، بلکہ افادیت، اصلیت، یا اس کی نقل کی کرتے ہیں، جسے وہ حقیقت نگاری کہتے ہیں۔ ادب اور فن کو عسکری اکثر خواب کی دنیا سے تشبیہ دیتے تھے، کیونکہ خواب میں بھی "حقیقت کی نئے سرے سے تشکیل ہوتی ہے

''۔(جھلکیاں، ص ۱۹۷،۱۹۲) جس طرح خوابوں کی دنیا ہمارے ماتحت ہوتی ہے اور ہماری خواہشوں کے مطابق بدل سکتی ہے، اسی طرح فن کے ذریعے بھی خارجی حقیقت کے مقابل ایک نئی حقیقت تخلیق کی جا سکتی ہے۔ انہی آدرشوں پر بعض اوقات پھر باہر کی دنیا بھی بدلتی ہے۔ اس ساری بحث میں ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور میں عسکری حقیقت کے کسی واضح اور متعین تصور کے بیان سے اسی طرح گریزاں ہیں جس طرح ان کے خیال میں فرانسیسی ہیئت پرست حسن کی تعریف سے گریزاں تھے۔ ''ان فنکاروں کا حسن وہ حسن ہے جس کی شکل و صورت متعین نہیں بلکہ جو بدلتا رہتا ہے، وہ حسن جو کوئی ازلی و ابدی تصور نہیں بلکہ لمحاتی تاثر پہ مبنی ہے''۔ (انسان اور آدمی، ص ۱۹) سابقہ اور آئندہ سطور میں جس طرح ان کے تصور فن کی کوئی نہ کوئی شکل متعین ہوتی ہے اسی طرح ان کا تصور حقیقت بھی کچھ نہ کچھ ضرور ہوگا، مگر کم از کم فن کے مباحث میں وہ اسے حتی المقدور سیال اور غیر واضح رکھنا چاہتے تھے۔ یاد رہے کہ یہ ساری باتیں عسکری کے دور اول، جدیدیت، کے حوالے سے ہیں۔

آرٹ میں حقیقت کے تصور کے بعد اگلا مسئلہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک آرٹ قاری پر اثر انداز کیونکر ہوتا ہے۔ انہوں نے اس مسئلے کو دو طرح سے دیکھا ہے۔ ایک یہ کہ عام طور پر اس کے بارے میں کیا سمجھا جاتا ہے۔ اور دوسرے یہ کہ وہ خود اس بارے میں کیا رائے رکھتے ہیں۔ بحث کا آغاز انہوں نے ''چیخوف اور دوستوئفسکی کے یہاں اصلیت سے مطابقت'' نامی ایک مضمون کے تجزیے سے کیا ہے۔ لکھتے ہیں: ایک رائے ہے کہ فن ہمارے دل پر صرف اُس وقت اثر کرتا ہے جب اس میں اصلیت سے مطابقت پائی جائے۔ لیکن یہ مطابقت تلاش کرنے سے پہلے ہمیں حقیقت / اصلیت کا شعور ہونا چاہیے کہ وہ کیا شے ہے؟ یہ مطابقت دو طرح سے ہو سکتی ہے ایک تو فن پارے میں بیان کردہ حقیقت کی قاری کی زندگی کے تجربے سے مطابقت، دوسرے اس کے اخلاقی معتقدات سے مطابقت۔ فنکار یہ مطابقت پیدا کرنے یا قاری پر اثر انداز ہونے میں اس وقت کامیاب ہو سکتا ہے جب حقیقت سے متعلق اس کا تصور بھی بالکل وہی ہو جو اس کے قاری کا ہے۔ اگر وہ کسی ایسی حقیقت کا ذکر کر رہا ہے جو صرف اس نے محسوس کی ہو؛ اور قاری کے لئے وہ اجنبی ہو تو مطابقت پیدا ہونا مشکل ہے۔ لیکن اس سے بھی اہم تر معاملہ اخلاقی مطابقت کا ہے۔ فن پارے کی اثر اندازی کے لئے صرف یہی کافی نہیں کہ قاری اس میں بیان کردہ واقعات کو اپنی زندگی سے ہم آہنگ پائے، بلکہ اُسے یہ بھی محسوس ہونا چاہیے کہ ''زندگی کی ماہیت اور معنی کے متعلق اس کے جو معتقدات ہیں، ناول میں ان کا جواز ثابت کیا جا رہا ہے۔ وہ جذبہ جو ناول میں اخلاقیاتی مطابقت پہچان لینے سے ہوتا ہے سب سے گہرا اور دیرپا ہوتا ہے''۔ کچھ فن پاروں میں یہ اخلاقی مطابقت بالکل صاف ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن کچھ میں اسے ظاہری سطح پر نہیں رکھا جاتا۔ وہ فن پارے جن میں قاری کے اخلاقی نظریے سے براہ راست علانیہ اور مثبت اپیل نہیں کی جاتی بلکہ بہت ڈھکی چھپی خاموش اور منفی ہوتی ہے، وہاں خیال کو سطح کے نیچے رکھا جاتا ہے۔ چیخوف اور دوستوئفسکی کے ہاں یہی منفی اپیل پائی جاتی ہے۔

لیکن دونوں میں ایک فرق بھی ہے۔ چیخوف تو اپنے قاری کے سامنے زندگی کا ایک ٹکڑا پیش کر دیتا ہے اور اس سے کسی قسم کی ''توقع'' نہیں کرتا۔ کہانی سے اثر لینے کے لئے بس اتنا کافی ہے کہ جس اعتقاد کی ماہیت صاف طور پر نہیں بتائی گئی، وہ ''تھوڑا بہت اس حقیقت اور جذبے کے قریب آ جائے جو ہر شخص کم و بیش مبہم طریقے سے زندگی کے مطابق محسوس کرتا ہے''۔ قاری جب اس عقیدے کی مماثلت اپنی زندگی میں ڈھونڈ لیتا ہے تو اس کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔ لیکن دوستوئفسکی کے فن کے پس منظر میں ''یہ توقع چھائی رہتی ہے کہ قاری کو پورا یقین ہے کہ زندگی کی ہولناکیاں بھی ایک مکمل موزونیت رکھتی ہیں۔۔ لیکن چیخوف کے یہاں یہ توقع نہیں ملتی، وہ اپنے پڑھنے والے سے اس قسم کا کوئی مطالبہ نہیں کرتا۔ اسی وجہ سے وہ اتنی زیادہ اخلاقی مطابقت بھی پیدا نہیں کر سکتا جتنی دوستوئفسکی کرتا ہے''۔ (۱۳)

عسکری لکھتے ہیں کہ ''مضمون نگار کی اس رائے سے تو مجھے بالکل اتفاق ہے کہ اگر فن پارے میں اخلاقی مطابقت پائی جائے تو اثر زیادہ گہرا ہوگا''۔ لیکن ان کی خاموش طبیعت اور بلند آہنگی سے مناسبت نہ رکھنے والا مزاج ایسی مطابقت پر زور دینے پر تشویش محسوس کرتا تھا۔ ان کا خیال تھا کہ ایک تو ہمارے زمانے میں ایسی مطابقت شاید زیادہ ممکن بھی نہیں اور دوسرے اس پر زور دینے کا نتیجہ ادبی فسطائیت ہو سکتا ہے۔ مگر چونکہ ان کے نزدیک یہ مسئلہ بہت اہم تھا اس لئے وہ کہتے ہیں کہ ان شکوک سے اسے بچانے کے لئے ''اخلاقی مطابقت'' کے بجائے ''اخلاقی حوالہ'' کہنا مناسب ہے:

''یعنی فن پارے میں ایسے اخلاقی انداز نظر کا وجود، جس سے قاری پہلے سے واقف ہو، چاہے وہ اس کے عقیدے میں غلط ہو یا صحیح۔ اگر عقیدے کو لازمی سمجھا جائے تو پھر بے یقینی کو عارضی طور پر اپنی خوشی سے معطل کر دینے کا اصول باطل ہو جائے گا''۔ (جھلکیاں، ص ۹۷)

یہاں وہ ادب و فن کے معاملے میں کولرج کے اصول Willing suspension of disbelief for the moment کے مطابق عام زندگی کے معتقدات کو وقتی طور پر معطل کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ اسلئے انہوں نے ''اخلاقی مطابقت'' کے مقابلے

میں ''اخلاقی حوالہ'' کا فقرہ استعمال کرنا مناسب سمجھا۔ کیونکہ یہ مروجہ اخلاقی تصورات کی غیر ضروری گراں باریوں سے نسبتاً آزاد ہے۔ اس سے ایک طرف تو ادب کو تہذیب کا اظہار ماننے کی گنجائش بھی نکلتی ہے اور دوسری طرف حکومتی اور اجتماعیت پرستی کی فسطائیت سے آرٹ کو بچانے کا سامان بھی ہے۔ ''اخلاقی حوالے'' میں ان کے نزدیک محض عمل ہی نہیں آتا بلکہ خیال کو بھی وہ اخلاقی یا غیر اخلاقی قدر کا حامل سمجھتے ہیں۔ اس تصور کی روشنی میں عسکری نے جسطرح چیخوف کے فن کا تجزیہ کر کے اسے دوستوئفسکی سے بہتر فنکار بتایا ہے، اس سے بھی ان کے تصور کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ دوستوئفسکی کے مقابلے میں چیخوف کے ہاں اخلاقی حوالہ محض اشارتاً آتا ہے، اور خیال کو متاثر کرنے کی اپیل بھی صرف خاموش، ڈھکی چھپی، حتمی اور غیر علانیہ ہوتی ہے۔ بلکہ اس کے ہاں کسی تجربے کی صرف تجسیم ہوتی ہے، وہ اس کی تفسیر و تعبیر کرنے کی کوشش نہیں کرتا: ''اپنے اچھے افسانوں میں وہ قطعاً یہ مطالبہ نہیں کرتا کہ میں زندگی کے متعلق کسی خاص عقیدے کا قائل ہو جاؤں''۔ ان کے نزدیک اہم بات یہ نہیں کہ کسی ''فن پارے میں واضح اور معین اور جلد سمجھ میں آجانے والی اخلاقی قدروں کا ہونا لازمی ہے یا نہیں... (بلکہ یہ کہ) اس دو اور دو چار والے عرفان کے بغیر بھی گہرے سے گہرے اور دیرپا جمالیاتی تجربے کا وجود ممکن ہے۔ بلکہ غیر ضروری جگہوں پر اس عرفان کی تلاش جمالیاتی تجربے (اور یہی سب سے بڑی چیز ہے جس کا ہم کسی فن پارے سے مطالبہ کرتے ہیں) کی راہ میں روڑا بن جاتا ہے''۔ وہ کہتے ہیں کہ جب فنکار اپنے تجربے کی تجسیم کی بجائے اخلاقی اقدار کو قاری پر ٹھونسنے لگتا ہے تو اس سے فن پارے کی وحدت ہم آہنگی اور تاثر میں کمی آجاتی ہے۔ عسکری ذاتی طور پر اس فنکار کو پسند کرتے ہیں جو کسی تجربے کی تجسیم کرتا ہے، اس کی شرح و تفسیر بیان نہیں کرتا۔ لیکن یہ ممکن ہے اس کے ''لہجے'' میں ایک تفسیر و تنقید چھپی ہوئی ہو، اور وہ ایک لفظ کہے بغیر بھی شدید ترین تبلیغی پہلو پیدا کر دے نہ کہ ڈنڈے کے زور پر یہ بتائے کہ مثلاً زندگی کا اصول ہی تنہائی ہے۔ جب فنکار کی ''شرافت نفس اس کی فنکاری پر غالب آجاتی ہے تو وہ ایسی باتیں کرنے لگتا ہے جو زندگی ہی میں اچھی طرح کھپتی ہیں فن میں ذرا مشکل سے''۔ اس سلسلے میں ان کا وہ اقتباس بھی پیش نظر رہنا چاہیے جس میں وہ ''جذباتی خلوص'' کو ''ادبی خلوص'' سے الگ بتا کر کہتے ہیں کہ فن پارے میں یہ دیکھنا چاہیے کہ فنکار ہمیں کہیں اپنے جذباتی خلوص کی رشوت تو پیش نہیں کر رہا؟ (۱۳)

شرافت نفسی اور جذباتی خلوص کے ذکر کے ساتھ ہی ہم عسکری کے ہاں ایک اور مسئلے سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ ہے فن میں جذبات کی اہمیت اور اظہار کا مسئلہ۔ زندگی میں اخلاقیات کی جتنی اہمیت ہے جذبات کی بھی ویسی ہی ہے۔ اخلاقیات کے بغیر زندگی گزر سکتی ہے، خواہ حیوانیت ہی کے درجے میں گزرے، مگر جذبات کے بغیر تو شاید زندگی کی بقائی قوتوں کی عمل پیرائی کے ممکن ہونے یا نہ ہونے کا سوال اٹھ کھڑا ہوگا۔ تہذیب نفس کا اصول اگر اخلاق ہے تو تہذیب میں رنگارنگی، جوش و ولولہ اور ترقی جذبات کی مرہون منت ہے۔ ادب و آرٹ اگر تہذیب کا اظہار ہے تو پھر اس میں جذبے کا عمل دخل ہونا بھی ضروری ہے، مگر آرٹ میں اس کا اظہار کیسے ہوگا؟ نفس یا جذبہ اصل میں ایک ہیجان ہے جس کا فوراً اظہار چاہتا ہے۔ اسے اخلاقی قدروں کی یا حسین غیر حسین کی کوئی پروا نہیں۔ جبکہ اخلاقی قوتیں اس کے اظہار کے طریقے متعین کر کے اس میں حسن و نظم پیدا کرتی ہیں۔ افلاطون نے فن کی جو مخالفت کی اس کا دوسرا بڑا سبب یہ تھا کہ ان کے نزدیک یہ جذبات کو مشتعل کرتا ہے۔ جبکہ عقل و اخلاق کی قوتیں جذبات کے بے لگام گھوڑے کو لگام دیے رکھتی ہیں۔ ارسطو کے زیر اثر فن کے لیے جو گنجائش پیدا ہوئی تو اس طرح کہ یہ جذبات کے اشتعال کے بجائے ان کے تنقیہ و تطہیر میں معاون ہوا۔ ہم نے دیکھا کہ رومانوی دور سے قبل تک فن کے افادی تصورات میں فن کا کام معاشرے کے لیے ''نفع'' فراہم کرنا بھی تھا، مگر اک ذرا لطف کے ساتھ۔ یا کم از کم نفع اور لطف دونوں اس کے مقاصد میں شامل تھے، مگر پھر آہستہ آہستہ نفع کا پہلو دبتا گیا اور لطف کا ابھرتا گیا۔ اس کے ساتھ ہی فن کے ساتھ جذبات کے تعلق کا مسئلہ بھی گہرا ہوتا گیا۔ ۱۸۰۰ء میں شاعری کے بارے میں ورڈز ورتھ کے اس نظریے کے ساتھ کہ یہ جذبات کے بہہ نکلنے کا نام ہے، فن کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا تھا کہ یہ جذبے کا اظہار ہے۔ لیکن فن کے معروضی نظریات میں فن پارہ نسبتاً زیادہ معروضی حقیقت کا حامل ہو گیا، اور شخصیت، جذبے، اور خلوص کے اظہار والے نظریات پس منظر میں چلے گئے تھے۔

عسکری کی تحریروں میں یہ بات تواتر سے نظر آتی ہے کہ وہ فن یا تخلیقی عمل کو جذبے کا اظہار نہیں مانتے۔ بلکہ اسے جذبات یا جبلتوں کی تنظیم کا نام دیتے ہیں۔ وہ انسانی زندگی میں جذبات کی اہمیت کے منکر نہیں۔ بلکہ زندگی میں محض عقل کے غلبے والے تصورات کے مقابلے میں جذبات کو اہم سمجھنے والی رومانوی تحریک کے زیادہ قائل تھے، جس نے بقول ان کے یہ دریافت کیا کہ انسان کے اندر سب سے اہم شے جذبات ہیں، جن پر عموماً عقل کا زور نہیں چلتا اور شاید چلنا بھی نہیں چاہیے۔ لہٰذا وہ جذبے کے نہیں بلکہ ''جذباتیت'' کے خلاف تھے جو ان کے خیال میں مصوری، فکشن، شاعری یعنی آرٹ یا فن کی سب سے بڑی دشمن ہے۔ اس کی وجہ بھی رومانی تحریک کی انتہا پسندی تھی جس نے محض

جذبے کو کافی سمجھ کر صرف لطف اندوزی کو فن کا حاصل سمجھا تھا۔ عسکری کے زمانے تک اردو میں "فن = جذبے کا اظہار" والا تصور چھایا ہوا تھا۔ وہ اس خیال سے اتنا شدید اختلاف کرتے ہیں کہ پچاسیوں جگہ اس کی طرف اشارے کیے ہیں۔ آرٹ کی ماہیت و وظیفہ کا جہاں ذکر ہوتا ہے وہاں اس کے متضاد کے طور پر وہ "جذباتیت" یا اس کے لفظی و معنوی مترادفات کا ذکر ضرور کرتے ہیں۔ اس طرف سب سے پہلا اشارہ تو جھلکیاں کے دوسرے مضمون "ادب و فن میں فحش کا مسئلہ"، فروری ۱۹۴۳ء ہی میں ہے۔ آرٹ کے مقابلے میں وہ غیر آرٹ کو "جذباتیت" کا نام دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں فن کار اگر اپنے فن میں پروپیگنڈا لے آئے تو یہ جذباتیت ہے، خواہ یہ نفس پرستی، انقلاب پرستی یا اخلاق پرستی کی صورت میں ہو۔ جذباتیت سے فن پارہ یا تو وعظ بن جاتا ہے یا فحش۔ اس کا سبب یہ ہے کہ "ہماری تنقید کے نزدیک آرٹ نام ہے جذبات کے اظہار اور اسے دوسروں تک پہنچانے کا"۔ ارسطو کے تنقیہ والے نظریے کے حوالے سے وہ کہتے ہیں کہ آرٹ ہمارے جذبات سے زوائد کو خارج کر کے ایک توازن اور سکون پیدا کرتا ہے۔ آرٹ اور جذباتیت دونوں "گھٹے ہوئے جذبات کو راستہ دیتے ہیں، لیکن جذباتیت میں روک نہیں ہوتی... (جبکہ) آرٹ جذبات کی حد بندی کرتا ہے، ان کی تنظیم کرتا ہے، انہیں ایک خاص شکل میں ترتیب دیتا ہے" آرٹ کے اس وظیفے کی جدید نفسیات بھی موید ہے۔ (جھلکیاں ص ۶۱،۱۷)

فن اور جذبات کا تعلق بڑا گہرا ہے۔ ان میں راست اور معکوس نسبت بھی نہیں۔ اسے اگر پراسرار نہ بھی کہا جائے تو یہ رشتہ نہایت پیچیدہ ضرور ہے۔ عسکری نے اس پر تفصیلی اظہار جھلکیاں میں مختلف جگہوں پر کیا ہے: اور ستارہ یا بادبان میں نفسیات و ادب والے مضامین (نمبر ۳ تا ۸) کا موضوع کم و بیش یہی مسئلہ ہے، مگر وہاں اس کا عنوان تخلیقی عمل کی ماہیت ہے۔ سردست ہم اس مسئلے کو "معروضیت" (مشمولہ جھلکیاں، ۱۹۴۵ء) کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ عسکری کا کہنا ہے کہ انسانی ذہن ایک ہیجان کا نام ہے، جس کے اصول دو ہیں "لطف کی تلاش اور تکلیف سے بچنا"۔ اس کے مقابلے میں آرٹ، جمالیاتی حس، اور تخلیقی صلاحیت (اس میں ہر قسم کا تخلیقی عمل شامل سمجھئے) انسانی کاروبار میں حسن، ہم آہنگی، صداقت اور خیر کا اضافہ کرتے ہے۔ یہ جمالیاتی حس، تخلیقی صلاحیت یا آرٹ بڑی حد تک نفسیات، جذبے کے تابع ہے۔ لیکن اصل میں یہ نفسیات یا جذبے کی ترتیب اور تنظیم کرتی ہے، ورنہ یہ تخلیقی صلاحیت ہے ہی نہیں۔ نظم و ترتیب کا تقرر ہی اس بات کی دلیل ہے کہ نفس انسانی میں ایک سے زیادہ عناصر موجود ہیں، جنہیں جذبات کہہ لیجئے۔ مختلف ضرورتوں کے تحت ان کے نام مختلف ہو سکتے ہیں، یہ ایک دوسرے کے متضاد بھی ہوتے ہیں۔ عسکری یہاں اسے "مفاد" کہنا مناسب سمجھتے ہیں' اور کہتے ہیں کہ ہر مفاد اپنی تسکین چاہتا ہے۔ اگر انہیں من مانی کرنے دی جائے تو تصادم کا خطرہ رہتا ہے اور اگر چند ایک کو آزاد چھوڑ کر دوسروں پر پابندی لگا دی جائے تب بھی ناہمواریاں جنم لے سکتی ہیں۔ اس لئے "ضروری ہوتا ہے کہ ان سب کی اس طرح تنظیم و ترتیب کی جائے کہ تصادم کی بجائے ہم آہنگی پیدا ہو اور ہر مفاد کو اس کی اہمیت کے لحاظ سے اپنا حصہ مل جائے... اس قسم کی ترتیب و تنظیم کا کام آرٹ ہے"۔ یہاں وہ ایک مرتبہ پھر کہتے ہیں کہ "آرٹ کے بارے میں ایک غلط فہمی بڑی عام ہے، وہ یہ کہ آرٹ جذبے کا اظہار ہے"، جبکہ حقیقت یہ ہے کہ یہ مفادوں کی تنظیم کرتا ہے۔ اگر "وہ جذبے کے اظہار کا نام ہے تو اس میں سرے سے تنظیم کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا"۔ اگر کسی شعر میں کسی ایک جذبے کا اظہار ہو تو اس سے تھوڑا بہت لطف تو لیا جا سکتا ہے، مگر چونکہ اس جذبے کو دوسرے جذبوں کے درمیان رکھ کے نہیں دیکھا گیا اس لئے اس سے ہونے والی تسکین بھی دوسرے جذبوں کی قیمت پر ہوگی اور ایسے شعر کی قدر و قیمت بھی بہت زیادہ نہیں ہوگی۔

زندگی میں جذبات کی قیمت اور اہمیت اس وقت ہوتی ہے جب وہ ایک دوسرے سے الگ رہ کر اپنی ہی تسکین نہ چاہیں بلکہ سب کے اندر توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو جائے۔ اگر جذبات میں یہ تنظیم نہ ہو اور ہم ایک ہی جذبے کی مسلسل تسکین کرتے جائیں تو یہ بالکل میکانکی فعل بن کر رہ جائے اور ہم جس لطف یا تسکین کے خواہاں ہوتے ہیں وہ بالکل ختم ہو جائے گا۔ اس لئے "جذبے کی قدر و قیمت اسی وقت ابھرتی ہے جب اسے دوسرے جذبوں کے درمیان رکھ کر دیکھا جائے، صرف اپنے جذبے ہی کے نہیں بلکہ اوروں کے بھی۔ ہر فن پارے کی قیمت کا دار و مدار اس کے پس منظر پر ہے"۔ (۱۵) یہاں اب یہ امر یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ عسکری آرٹ کا جو وظیفہ اور طریقہ بتا رہے ہیں وہ اصل میں تہذیب و تطہیر نفس کا اصول ہے۔ گزشتہ صفحات میں ہم نے اشارہ کیا تھا کہ انہوں نے رواں بو کی نظم "دوزخ میں ایک موسم" کے حوالے سے یہ کہا تھا کہ اخلاقی ضابطے سے صرف نظر کر کے کسی ایک ہی جذبے کی تسکین کیے جانا کتنا بے معنی، بدمزہ اور آخر میں ہولناک عمل بن کر رہ جاتا ہے۔ عسکری زندگی میں جذبات کے منکر نہیں بلکہ کسی ایک ہی جذبے کی پینک میں پڑ کر دوسرے جذبوں — اور دوسروں کے جذبوں — سے صرف نظر کر لینے کے خلاف ہیں۔ اسی کو وہ جذباتیت اور اس کے مختلف متعلقات کا نام دیتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں وہ جذبوں کی تنظیم' اور دوسرے لفظوں میں آرٹ، فن یا ادب کے قائل ہیں۔ (یاد رہے کہ ان کی یہ تحریر، "معروضیت"، جس سے اوپر ہم نے

آرٹ، جذبے کا اظہار یا تنظیم کے مسئلے کی تفہیم چاہی ہے، ۱۹۳۵ء کی ہے جب ان کی عمر پچیس چھبیس برس سے زیادہ نہ تھی۔ ایک نوجوان ذہن کے اندر تہذیب نفس کا ایسا شعور بجائے خود نفسیاتی مطالعے کا موضوع ہو سکتا ہے۔)

ستارہ یا بادبان میں شامل تخلیق کی نفسیات سے متعلق ان کے مضامین کا مرکزی مسئلہ بھی یہی ہے۔ لیکن "ادب اور جذبات" ۱۹۵۴ء میں اس معاملے کو ایک ذرا بدلے ہوئے تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے، جب وہ ادب کے جمود، پاکستانی ادیبوں میں تخلیقی لگن کے زوال اور معاشرہ و قارئین ادب کی ادب سے لاتعلقی کے مسائل پر غور کر رہے تھے۔ یہاں انہوں نے جذبات کو پوری زندگی اور ادب کے پس منظر میں دیکھا ہے کہتے ہیں انسان کے پاس ہمیشہ سے وہی پانچ دس گنے چنے جذبات — دکھ، خوشی، حیرت، نفرت، محبت، رقابت وغیرہ — ہوتے ہیں؛ اور لذیذ سے لذیذ جذبات سے بھی آدمی آخر اکتا جاتا ہے۔ لیکن اگر جذبوں میں نشوونما ہوتی رہے تو ان میں تازگی آجاتی ہے۔ اس کے لئے آدمی کو جذبات کے بارے میں اپنا رویہ متعین کرنا پڑتا ہے۔ ادب میں جذبات کی بجائے خود کوئی اہمیت نہیں۔ بلکہ انہیں دوسرے جذبوں کے متقابل رکھ کر دیکھنے کی اہمیت ہے۔ میر نے جرات کو چوما چاٹی کا شاعر کہہ کر جذبے کے اسی یک رخے پن کی طرف اشارہ کیا تھا۔ جبلی جوش کے تحت جذبے کے حاوی ہونے اور تہذیبی تقاضے کے تحت اس پر روک لگانے سے جو کشمکش، جو اذیت ہوتی ہے، اسی سے فن پیدا ہوتا ہے۔ میر اور جوش دونوں کی شاعری ان کے اندھے جذبوں سے نہیں بلکہ شخصیت کی تہذیب کرنے والی بھٹی سے داخل کر نکلی ہے، جہاں انہیں دل، دماغ، احساس اور فکر، سب کی حرارت نصیب ہوئی ہے۔ یہاں جذبات کی قلب ماہیت ہوئی ہے، اظہار نہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ ہمارے ہاں جذبات کے اظہار پر زور نیاز فتح پوری کے رومانوی ادب سے شروع ہوا ہے۔ جس میں جذبوں کا ابال اور دہل ہی سب کچھ تھا۔ اور جذبات بھی صرف اچھے اچھے! نئے ادب، ترقی پسند ادب کے بعد اچھے اور برے جذبات کا فرق تو مٹ گیا، مگر ہمارے ادیبوں کے نزدیک آج بھی اچھے ادب کی تعریف یہ ہے کہ اس میں ذاتی احساس اور جذبے کا خلوص موجود ہو۔ اس خلوص کو تحریر میں منتقل کر دینے کا نام ان کے نزدیک فن ہے۔ جبکہ تہذیب نفس اور فن یہ ہے کہ انسانی جبلتیں اور جذبے اخلاقی وجود کے تحت ارتفاع پاتے رہیں، تاکہ جذبات آزاد ہونے کے باوجود ضرر رساں نہ ہوں۔ وہ کہتے ہیں کہ جذبات کی اصلی قلب ماہیت تو صرف تہذیبی مظاہر کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ تہذیب جذبات کی اولین شرط یہ ہے کہ ہر قسم کے جذبات کو قبول کر کے انہیں اخلاقی، سماجی اور جمالیاتی اقدار سے ٹکرانے دیا جائے۔ یہ کام تخلیقی ارادے کے سرپرستی میں ہونا چاہیے؛ تاکہ جذبات اور تہذیبی اقدار کے تصادم کا نتیجہ کسی ایک فریق کی ہلاکت پر نہ ہو، بلکہ دونوں ایک متوازن نقش کی صورت اختیار کر لیں۔ آرٹ یا فن پارہ اسی ہم آہنگ اور متوازن نقش کا نام ہے۔ مضمون کے آخر میں عسکری نے اردو کے پرانے شاعروں کے ہاں سے ایسے شعروں کی مثالیں پیش کی ہیں جن میں کوئی ابھرا احساس، یا مثلاً رقابت، خوف، احساس شکست وغیرہ جیسے تخریبی وحشی جذبے دوسرے متناقض جذبوں سے ٹکرا کر اپنے ضمیر کے ساتھ پاکیزگی اور توازن کے جذبے میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ صرف ایک مثال دیکھیے عسکری کہتے ہیں کہ جذبۂ رقابت کا اظہار اس طرح ہو سکتا ہے کہ رقیب یا محبوب کو مار ڈالا جائے۔ اگر ایسا ہو تو یہ جذبے کا اظہار ہوگا، تہذیب نہیں۔ اس ناخوشگوار اظہار کے بجائے اس جذبے کی تخریبی قوت کو یوں کم کیا جا سکتا ہے کہ محبوب سے شکایت کر کے اسے اخلاقی یا جذباتی صدمہ پہنچایا جائے۔

نہ ہم سمجھے نہ آپ آئے کہیں سے   پسینہ پونچھیے اپنی جبیں سے

یہ جذبے کی تہذیب ہے۔ (۱۶)

جذبوں یا مفادوں کے تصادم و توازن کے انہی تصورات کی روشنی میں ہمیں عسکری کی تنقید میں ایک اور حوالے سے سابقہ پڑتا ہے۔ وہ ہے زندگی اور اس کے مسائل و معاملات کا ادب میں انعکاس۔ ہم نے دیکھا کہ وہ فن کے جمالیاتی معیاروں پر کسی قسم کا سمجھوتا کرنے پر تیار نہیں ہوتے۔ مگر وہ ادب میں سماجی تجربوں کے انعکاس کے بھی قائل رہے ہیں۔ لیکن دوسری طرف ترقی پسندوں کے ادبی نظریات سے انہیں اس لئے اختلاف ہوتا ہے کہ وہ سیاسی، سماجی و معاشی مسائل سے نبرد آزما ہونے کے لئے ادب کو استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ عسکری کے اندر اس "تضاد" کی بھی بہت دہائی دی جاتی ہے۔ راقم کا خیال ہے کہ ان کے ہاں مختلف جذبوں، مفادوں کی باہمی جنگ یا جبلتوں و اخلاق کی آپسی آویزش اور اس کے نتیجے میں حاصل ہونے والے توازن یا جذبوں کے ارتفاع کا جو اصول بتایا گیا ہے، اسی کو اگر توسیع دے کر زندگی کے تمام معاملات کی طرح ادب و فن پر بھی منطبق کیا جائے تو عسکری کے اس تضاد کا "ارتفاع" بھی کیا جا سکتا ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ ادیب اور فنکار ایک باشعور اور سوچنے سمجھنے والے وجود کے طور پر اپنے گردوپیش کی دنیا اور اس میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات سے کبھی لاتعلق نہیں رہ سکتا۔ اپنے فن پارے میں اسے دنیا سے لاتعلق نظر آنا چاہیے لاتعلق ہونا نہیں چاہیے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کے فن میں ان معاملات کی

جھلک تک نہ آئے یا اگر آئے تو اس کی صورت تک بدل چکی ہو۔ مگر یہ کیسے ممکن ہے؟

وہ کہتے ہیں کہ ادیب میں ایک نہیں کئی شخصیتیں ہوتی ہیں۔ ان کی اپنی اپنی ضرورتیں، اپنے اپنے رجحانات، اپنے تاثرات ہوتے ہیں۔ کون سا واقعہ کس شخصیت پر کیا اثر ڈالتا ہے؛ کہاں کا سنا فقرہ، کہاں کا دیکھا چہرہ، کس افسانے، اور کس نظم میں جھلک دکھاتا ہے، اس کی شکل اور طور طریقوں میں کیا کیا تبدیلیاں آتی ہیں، یہ کسی بندھے ٹکے اصول کے تحت نہیں ہوتا۔ اسی بات کو دوسری طرح وہ یوں کہتے ہیں کہ آرٹ کا بنیادی اصول انتخاب ہے۔ کس واقعے سے کون سا عنصر اخذ کرتا ہے، کسے چھوڑتا ہے اور اس عنصر کو اور کس تجربے کے مقابل رکھ کر دیکھتا ہے، یہ سب اسی اصول انتخاب کی روشنی میں ہوتا ہے۔

''فسادات اور ہمارا ادب'' میں بھی یہی بتایا گیا ہے کہ آرٹ کا مواد اگرچہ زندگی سے آتا ہے مگر ہر وقوع پذیر ہونے والا واقعہ (!) ادب کا موضوع نہیں بن سکتا۔ بلکہ واقعات، بطور واقعات کے، ادب بن ہی نہیں سکتے: ان کے ذریعے وجود میں آنے والی انسانی معنویت ادب کا موضوع بنتی ہے۔ کسی وقتی مظلومیت کے احساس سے جو تکلیف ہوتی ہے وہ محض انفعالیت ہے۔ اسی طرح فسادات میں ہونے والی جلاوطنی، غارت گری اور عورتوں کی بے حرمتی بھی اگر محض دکھ، غصہ اور مایوسی کو جنم دے تو صرف یہی احساس فن پیدا نہیں کر سکتا۔ فن کا موضوع وہ تجربہ بنتا ہے جس میں کوئی اکہرا احساس یا جذبہ نہ ہو، بلکہ جس میں بہت سے احساسات ـــ مثلاً امید و مایوسی، شک اور یقین، خوف و بے باکی، وفاداری و بغاوت، ایمان و بے یقینی وغیرہ ـــ باہم متصادم ہونے لگیں۔ جہاں کسی کی انفرادی و اجتماعی شخصیت ایک رزم گاہ بن جائے اور فن کار یہ سارا تماشہ یوں دیکھ رہا ہو جیسے یہ سب کچھ اس پر نہیں کسی اور پر بیت رہا ہے۔ آرٹ کے اس انتخابی اصول کی وضاحت وہ یوں کرتے ہیں:

> ''فن کار کے متعلق دوسری غلط فہمی (پہلی جذبے کے اظہار والی ہے) یہ ہے کہ وہ ہر چیز سے اثر لیتا ہے اور دوسروں کی بہ نسبت کہیں زیادہ شدت سے اثر لیتا ہے۔ حقیقت اس کے برخلاف ہے وہ فوری محرکات سے اثر پذیر نہیں ہوتا۔ وہ کسی ایک تاثر سے مغلوب ہو کر نہیں رہ جاتا۔ وہ ہر نئے تاثر کو دوسرے تاثرات کے ساتھ ملا کر دیکھتا رہتا ہے۔ بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر اپنے تاثرات کا دوسروں کے تاثرات سے مقابلہ کرتا ہے۔ اس کے بغیر اس کی تخلیقات دوسروں کے لئے قابل قبول نہیں ہو سکتیں۔ محض شدت اور مبالغہ آرٹ نہیں ہے۔ اس کے لئے بہت بڑی شرط ہے 'عدل'۔ جب تک فنکار اپنے نظام جذبات میں اور پھر خارجی دنیا میں بھی اپنے کسی تاثر کا صحیح مقام متعین نہیں کرے گا، اس وقت تک وہ کوئی بڑا فن پارہ پیش نہیں کر سکتا... فنکار کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے تاثرات اور جذبات کو تجربوں میں تبدیل کرتا رہے۔'' (۱۷)

اس اصول کو برتنے کیلئے کہ فن کار کسی ایک احساس یا جذبے کی شدت سے مغلوب ہو کر نہ رہ جائے، انہوں نے **''معروضیت''، ''علیحدگی''، ''غیر جانب داری'' اور ''لاتعلقی''** وغیرہ کی اصطلاحوں کے ذریعے اپنا مافی الضمیر بیان کیا ہے۔

اپنے جذبے کو صرف اپنی ہی نظروں سے نہ دیکھے، بلکہ دوسروں کے دکھوں کے پس منظر میں بھی دیکھنے سے بیان میں ایک توازن اور اعتدال آ جاتا ہے۔ یہی غیر جانب داری ہے۔ ورنہ کسی ایک مفاد کو چن لینا اور اس کے مقابلے میں دوسروں کو نظر انداز کر دینا، عام زندگی میں بھی مناسب نہیں، فن کے لئے تو یہ انتہائی مہلک ہے۔ عام لوگوں سے فنکار کا یہی امتیاز ہے کہ اس کیلئے جذبوں کے تنوع، تضاد اور تصادم سے سلجھنا لازم ہوتا ہے۔ اس مقصد کیلئے اسے دو چیزوں کا لحاظ رکھنا ضروری ہے۔ ایک تو تصادم کا احساس، دوسرا ان متصادم جذبوں کو کسی ترتیب اور توازن میں لانے کی صلاحیت۔ یہ تب ممکن ہے کہ اس کے وجود کے ان دونوں حصوں میں فصل ہو۔ ایک حصہ جذبوں کی جنگ کا میدان ہو؛ اور دوسرا ان سے بالکل الگ ہو کر ان کی نگرانی کرنے والا ہے۔ پہلے حصے میں تاثر پذیری اور انفعالیت ہوتی ہے۔ یہ گویا فنکار کی شخصیت کا نسائی پہلو ہے۔ جو کسی ایک ہی احساس، وقتی جذبے کے تابع ہوتا ہے۔ جبکہ دوسرے حصے کا کام ان یک رخے اور وقتی احساسات کو کسی وسیع تر پس منظر میں رکھ کر اس میں توازن اور ہم آہنگی پیدا کرتے رہنا ہے۔ ان دونوں حصوں میں بالکل علیحدگی ہونی چاہیے۔ تخلیق فنکار کی شخصیت کے اس دوسرے حصے کا کام ہے۔ اگر یہ کام نسائی حصے کے سپرد کر دیا جائے تو

> ''شاید اس کا تخلیق کردہ فن ہمارے جذبات اور ان کے ہیجان کو ابھار تو دے لیکن وہ آخری سکون اور کتھارسس کی کیفیت پیدا نہیں کر سکے گا جس کے بغیر آرٹ محض جذباتیت بن کر رہ جاتا ہے۔ بعض صورتوں میں تو اس قسم کا آرٹ دوسروں کے لئے قابل قبول کیا معنی، دلچسپ بھی نہیں ہوگا''۔ (جھلکیاں، ص ۶۹۔۱۶۷)

ہر قسم کے پروپیگنڈے اور مبلغانہ ادب کو اسی معنی میں عسکری جذباتیت قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اسی جذباتیت سے بچنے کے لئے

فنکار کی اپنے آپ سے — اور اپنے فن پارے سے بھی — ایک الگ اور ممتاز ہستی ہونی چاہیے۔ کیونکہ وہ وقتی تاثرات و ہیجانات سے متاثر ہونے کے فوراً بعد تخلیق کے لیے نہیں بیٹھ جاتا۔ پہلے وہ تجربات کو ہضم کرتا ہے، یعنی اپنے مفادات اور احساسات کو اپنی ہستی سے الگ کرتا ہے، انہیں ایک خارجی حیثیت سے دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی کو انہوں نے جزیرے کے اختتامیہ میں "تجربے اور محسوسات پر قادرانہ غلبہ" کہا تھا، جو ادب کی جان ہے۔ یہی معروضیت ہے۔ اس معنی میں آرٹ ایک قسم کی نفس کشی یا تیاگ اور پوری تہذیب نفس ہے۔ (جھلکیاں، ص ۱۷۱، عسکری افسانے، ص ۱۸۲)

عسکری کا کہنا ہے کہ فنکارانہ بے تعلقی اور غیر جانب داری کے معنی بے رحمی، سنگ دلی اور انسانیت کی کمی نہیں، بلکہ ہمدردی، رحم اور انسانیت جیسے وقیع جذبوں کو زیادہ پائیدار بنیادوں پر قائم کرتا ہے۔ بے تعلقی کا مطلب بے حسی نہیں۔ انسان جذبات و خواہشات سے معرا ہو جائے تو خلاؤں میں اڑتے پتھروں کی طرح ہے۔ اسے حافظ اور میر والی باہمہ اور بے ہمہ صفت کا حامل ہونا چاہیے۔ اس اصول کے تحت ہی ہم اپنی ہستی کو غیر واقعی اہمیت نہ دے کر اپنے جذبوں کی اصل جگہ پہچانتے ہیں اور دوسرے انسانوں سے وہ مطالبے نہیں کرتے جسے پورا کرنا ان کے لیے ممکن نہ ہو یا یہ مضحکہ خیز نظر آئیں۔ اگر ہمارا مطالبہ حد سے بڑھ جائے یا فن پارے میں دوسروں کو اپنے معتقدات کا حامی بنانے کی ترغیب شروع ہو جائے "تو ممکن ہے دو چار آدمی تھوڑی بہت دیر کے لئے اسے پورا کر سکیں لیکن اس کے بعد رد عمل ہمیشہ ہمارے خلاف ہوگا۔ ... (اگر) میرے کانٹا لگ جائے اور میں آپ سے کہوں کہ میری تکلیف پر روئیے تو آپ ہنسی روک سکیں گے؟" (جھلکیاں، ص ۱۷۲) غیر جانب داری یہ نہیں کہ فنکار کا اپنا کوئی نظریہ یا عقیدہ نہیں ہوتا یا اسے کسی سے محبت یا نفرت نہیں کرنی چاہیے بلکہ صرف یہ کہ اسے اپنے معتقدات اور جذبات سے ذرا بلند ہونا چاہیے۔ سچائی کا تقاضہ ہو تو اسے اپنے گروہی مفادات سے بلند ہو کر اپنے خلاف گواہی دینے سے بھی باز نہیں آنا چاہیے۔

اسی تناظر میں عسکری نے فسادات کے ادب کے بڑے حصے کو جذباتیت زدہ بتایا تھا۔ یاد رہے کہ عسکری نے فسادات کے ادب کے بارے میں یہ نقطۂ نظر ترقی پسندوں کو زچ کرنے کی خاطر نہیں اپنایا تھا نہ یہ ان کی منقسم شخصیت کا زائیدہ تھا، بلکہ وہ بالکل ابتدا ہی سے یہ کہتے آئے تھے کہ آرٹ کا مواد کچھ خاص قسم کے واقعات نہیں بلکہ کسی خاص صورت حال میں احساس و اعتقاد کے تصادم کا تجربہ آرٹ کا موضوع بنتا ہے۔ ان کا مضمون "معروضیت" (مشمولہ جھلکیاں) اگست ۱۹۴۵ء کا لکھا ہوا ہے، اور ادب کا موضوع بننے والے مواد کے بارے میں اُس وقت اور اس سے پہلے بھی ان کا موقف وہی تھا، جو "فسادات کا ادب" والے مضمون میں ہے جہاں ان کا کہنا تھا کہ معروضیت و غیر جانب داری کا اصول ہمارے ہاں منٹو سے زیادہ کسی نے نہیں برتا۔ قدرت اللہ شہاب کے "یا خدا" میں بھی انہیں یہی خوبی نظر آئی تھی جہاں فنکار کمال لاتعلقی سے اپنا اعمال نامہ ہاتھ میں لئے کھڑا ہے۔ خود اپنے تمام افسانوں میں انہیں "حرام جادی" صرف اس لئے پسند تھا کہ اس میں انہوں نے دوسرے عسکریوں کو "افیم دے کر سلا دیا تھا"۔ کہتے ہیں کہ یہ تو "یہ فریب، بلکہ حشیش کا ساحل، مگر یہی فریب دہی یہی سفاکی آرٹ ہے۔ کیا کیا جائے، آرٹ کی دیوی صرف جھولنے ہی کو اپنے سینے پر سلاتی ہے"۔ (مقالات، ج ۱، ص ۲۰) گزشتہ صفحات پر ہم فن برائے فن والے مسئلے میں اشارہ کر چکے ہیں کہ عسکری آرٹ کی دیوی کے چرنوں میں لوٹنے والے اپنے فن پرست ہیروؤں: بودلیر، فلوبیر اور دراں بو کی فنی ریاضتوں کے بہت قائل ہیں تاکہ مقدس دیوی انہیں اپنے سینے پر سلائے رکھے اور ماضی کی روایتوں سے کٹے ہوئے موجودہ سماج کے لئے، جہاں اشیاء کا کوئی مستند معیار صحت نہیں رہ گیا اور جہاں ادب و فن کو سامانِ تعیش سمجھا جاتا ہے، ایک فنکار کے لئے یہی رویہ مناسب جانتے ہیں کہ وہ فن کو اپنا جواز خود سمجھے۔ لیکن جس طرح بیماری کی حالت میں بھی ایک مریض معیاری صحت کے آدرش سے دست بردار نہیں ہوتا، اس طرح عسکری بھی اصولی طور پر روایتی معاشرے کے توازن اور فن کے لطف اور نفع والے معیاری تصور سے غافل نہیں ہوتے۔ اس "تضاد" کی وجہ بھی وہی ہے کہ بدلے ہوئے تناظر میں وہ بدلی ہوئی بات کرتے ہیں۔

پہلا رویہ انہوں نے فلوبیر اور جوئس وغیرہ سے اخذ کیا تھا اور دوسرا شیکسپیئر سے۔ جھلکیاں میں معروضیت کے سلسلے میں انہوں نے دو کالم لکھے تھے۔ سابقہ سطور میں ہم نے ان کے اگست ۱۹۴۵ء والے کالم سے استفادہ کیا تھا۔ جس میں وہ جیمس جوئس کی ہمنوائی میں فنکار سے ایسی لاتعلقی کے طالب ہیں جہاں وہ "خالق کائنات کی طرح اپنے فن پارے کے اندر بھی ہو اور باہر بھی اس کے پیچھے بھی ہو اور اس سے اوپر بھی اور اپنی تخلیق سے بالکل بے پروا دور کھڑا ہوا ناخن تراشتا نظر آئے"۔ (۱۸)

عسکری نے معروضیت کے اصول کی حمایت تو بہت کی ہے۔ مگر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ "بعض مقامات ایسے بھی آتے ہیں جہاں یہ سوال غلط نہیں بلکہ غیر ضروری اور بے محل معلوم ہونے لگتا ہے"۔ وہ شیکسپیئر کی کچھ سطریں نقل کر کے کہتے ہیں انہیں ان میں وہ بے پروائی نظر

نہیں آتی جسے فلوبیئر والی بے تعلقی کہتے ہیں۔ اس کے سال بھر بعد انہوں نے ورجینا ولف کے حوالے سے یہ بحث ایک مرتبہ پھر اٹھائی اور معروضیت پر ایک نئے پہلو سے روشنی ڈالی تھی۔ "ورجینا ولف نے لکھنے والوں کو نصیحت کی ہے کہ لوگوں پر اثر انداز ہونے کا خواب نہ دیکھو۔ بلکہ چیزوں پر ان چیزوں کی حیثیت سے غور کرو...اس آخری فقرے میں ورجینا ولف نے بڑے ادب کی معروضیت اور علیحدگی کی تعریف کر دی ہے"۔ لوگوں پر اثر انداز ہونے کے خواب کی عسکری کئی شکلیں بتاتے ہیں کسی سیاسی، معاشرتی فلسفے کی تبلیغ، کسی سے ذاتی اور شخصی ناراضی کا اظہار یا زمانے کی شکایت وغیرہ؛ اس طرح کی چیزیں فنکار کو تخلیقی کام سے ہٹا کر اپنی طرف لگا لیتی ہیں۔ فن اور فن کار کی عظمت ان ترغیبات سے بچتا ہے۔ "اول درجے کا فنکار کسی خیال یا چیز کو محض اس لئے کار آمد یا دلچسپ نہیں سمجھتا" کہ اس سے کوئی مفید مقصد کام نکلے گا، بلکہ "اس کے لئے چیزیں... بجائے خود قابل قدر (ہوتی) ہیں... اتنی دلچسپ کہ اپنے شخصی جذبات کو الگ کر دینے کے بعد بھی.. ان پر محض چیزوں کی حیثیت سے غور کیا جا سکے"۔ (۱۹)

اس پس منظر میں وہ شیکسپیئر اور فلوبیئر والی معروضیت میں سب سے بڑا فرق یہ بتاتے ہیں کہ فلوبیئر کو اپنے جذبات پر اعتماد نہیں۔ اسے مبتذل ہونے کا ڈر لگا رہتا ہے۔ "اس لئے وہ اپنے جذبات سے پیچھا چھڑا کے چیزوں پر غور کرنا چاہتا ہے۔ لیکن شیکسپیئر اپنے جذبات سے بالکل نہیں ڈرتا بلکہ موقع آنے پر اپنے تاثرات کو اور ڈھیل دے دیتا ہے۔ لیکن... وہ تسلیم کرتا ہے کہ محض اس کے جذبات کی آمیزش چیزوں کو دلچسپ نہیں بناتی"، بلکہ ان کی اپنی ایک مستقل شخصیت ہے۔ جہاں جذبات معطل نہیں ہو جاتے بلکہ شخصی دائرے سے نکل کر وسیع اور وقیع دائرے میں آ جاتے ہیں۔ عسکری کہتے ہیں کہ فنکار کے دماغ کی اس خوبی کی ثقافتی اہمیت یہ ہے کہ یہ خود پرستی والی ذہنیت کا قلع قمع کرتی ہے۔ آج کی دنیا میں بڑے بڑے سیاسی و معاشی حادثے اس لئے ہوتے ہیں کہ ایک فرد یا گروہ اپنے آپ کو تمام دوسرے انسانوں سے زیادہ اہم سمجھنے لگتا ہے۔ "اس خود پرستی کا سب سے بڑا تریاق یہی شیکسپیئر والی معروضیت ہے... سیاسی لوگ کہا کرتے ہیں کہ جو ہمارے ساتھ نہیں وہ ہمارے خلاف ہے"، مگر فنکار کسی کے بھی ساتھ نہیں ہوتا اور کسی کے خلاف بھی نہیں ہوتا۔ (۲۰)

شیکسپیئر والی معروضیت کی دوسری خصوصیت عسکری کے نزدیک تخصیص اور تعین کی حدود سے نکل کر حقیقت سے ہم آہنگ ہو جانا ہے (یاد رہے کہ یہاں حقیقت سے وہی کچھ مراد ہے جو ہم اس بحث میں پہلے لکھ آئے ہیں) اس سب کا حاصل یہ ہے اپنے اندر رہتے ہوئے بھی اپنے آپ سے بلند ہو جانا جس کا مطلب ہے دوسروں کو بھی اپنے برابر سمجھو اور یہ کہ چیزوں کو الگ الگ نہیں بلکہ ایک رشتے میں منسلک سمجھو۔ چیزوں کو الگ الگ نہیں بلکہ ایک رشتے میں منسلک سمجھنا اس کائنات میں ممکن تھا جسے عسکری مربوط و ہم آہنگ سماج کہتے ہیں۔ جو ماضی کی کائنات تھی، جس میں کسرت کا راج نہ تھا۔ اس کائنات میں فن برائے فن کا مسئلہ بھی نہیں اٹھ سکتا تھا، کیونکہ وہاں فن کو فن سمجھ کر ہی اختیار کیا جاتا تھا کسی اور شے کا بدل نہیں۔ وہاں فن کے مقصد میں لطف + نفع یا تفریح + افادیت کا جھگڑا نہیں اٹھ سکتا تھا۔ (۲۱) اسی پس منظر میں وہ کہتے ہیں کہ انیسویں صدی کے پہلے پچاس سال تک تنقید کا عام رجحان یہی تھا کہ ادب کے مقاصد میں نفع اور لطف دونوں شامل ہیں۔ لیکن جب سماج کی ہم آہنگی ختم ہو گئی تو فن یا تو سامان تعیش اور پیٹ بھروں کا مشغلہ سمجھا جانے لگا یا چند مخصوص ذہنیت کے لوگ اسے اپنے غیر ادبی مقاصد کے حصول کے آلۂ کار کے طور پر استعمال کرنے لگے تو اسے پھر سے قائم بالذات قدر کے طور پر منوانے کی جدوجہد کی جانے لگی۔

عسکری کے تنقیدی شعور کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اس مسئلے کو اس کے درست تناظر میں رکھ کر دیکھا ہے البتہ بدلے ہوئے تناظر میں ان کے لب و لہجے میں فرق بھی آنے لگتا ہے۔ ان کی فرانسیسی زوال پرستوں کی ثناخوانی کا ایک زمانہ قائل بلکہ شاکی ہے۔ لیکن ہم نے دیکھا کہ وہ ان کی اس روش پر جابجا گرفت کرتے ہیں جس میں زندگی اخلاقی ضابطوں سے آزاد ہو کر حیوانیت اور پھر خودکشی پر مائل ہونے لگتی ہے۔ فلوبیئر اور جیمس جوئس کی معروضیت کے تصورات میں وہ ہم آہنگ سماج والے شیکسپیئر کی معروضیت کا پیوند بھی لگاتے ہیں۔ اور جوئس کے اس نظریۂ حسن و فن پر تنقید بھی کرتے ہیں جس کے مطابق آرٹ کو ذرا سی ترغیب و حرکت پیدا کرنے کا حق بھی نہیں: "مجھے جوئس کی یہ بات ماننے میں تھوڑا سا تامل ہے کہ 'مناسب قسم کا آرٹ نہ تو محبت پیدا کرتا ہے نہ نفرت' فنکار کی تخلیق میں کسی نہ کسی طرف میلان موجود ہو سکتا ہے"۔ (۲۲) اپنے ان سورماؤں کو بھی عسکری بغیر تنقیدی نظر ڈالے قبول نہیں کرتے۔ ان کے آخری زمانے کے ایک مضمون "تبصرے" زمینی غذائیں" (مقالات عسکری، ج ۱) کو پڑھیں تو لاتعلقی اور معروضیت کی ساری بحث ہی ایک اور تناظر میں چلی جاتی ہے؛ اور کچھ بے معنی معلوم ہونے لگتی ہے۔

آرٹ میں مواد زندگی ہی سے آتا ہے۔ زندگی سے محروم آرٹ کو وہ سماجی تجربے اور انسانی معنویت سے محروم آرٹ کہتے ہیں۔ سماجی تجربے اور انسانی معنویت سے ان کی مراد کبھی بھی کسی محدود اور یک رخے انداز سے سیاسی، سماجی مسائل یا ذاتی و اجتماعی تصورات

نظریات اور احساسات وجذبات کو تحریر میں اشنا نہیں رہا، بلکہ متضاد احساسات کی کشمکش اور اپنے تجربات کو اپنی معروضیت اور غیر جانب داری سے پیش کرنے کو وہ ''انسانی معنویت'' اور اس سے وجود میں آنے والے ادب کو فن کہتے ہیں۔

سوال ہے کہ آخر وہ کیا طریق کار ہے جس کے ذریعے کسی فن پارے میں انسانی معنویت بھی پوری طرح ہو؛ اور جو جمالیاتی معیاروں پر بھی پورا اتر سکے؟ اس میں اصولی بات تو یہ ہے کہ اس کا حتمی فیصلہ تو فنکار کا فنی (تخلیقی؟) شعور ہی کرتا ہے۔ نظیری نے

جز بہ سے فزوں کند کہ تماشا بہار ہیہ

والے مشورے میں اس چیز کی وضاحت نہیں کی، جس سے حسن رفن کا جلوہ تماشائی تک پہنچ جائے، مگر اس چیز کی ضرورت کو ضرور تسلیم کیا ہے۔ حسن کو نکھارنے سنوارنے کی اشیاء ہر زمانے میں بدلتی رہتی ہیں، مگر نام بدل کر اکثر وہی پرانے آلات وذرائع ہی سامنے آتے رہتے ہیں۔ کسی فنکار کو وہ ''انسانی معنویت'' ظاہر کرنے اور فن کو وعظ ونصیحت سے بچانے کے لئے لاکھوں جتن کرنے پڑتے ہیں، جن کے ذریعے داخلی تجربہ تخلیقی عمل میں ڈھلتا ہے اور فن پارے کا روپ دھارتا ہے۔ عسکری نے اپنے تئیں جن فنکاروں کو بڑا سمجھا وقتاً فوقتاً ان کی تخلیقات سے ایسے اصول وقواعد کے اشارات تو کرتے ہی رہے ہیں جن سے کسی فن پارے میں حسن، ہم آہنگی، توازن اور وحدت تاثر پیدا ہوتا ہے، مگر ان فنکارانہ حربوں کی تفصیلات میں وہ کم ہی گئے ہیں۔ ان کے نزدیک کسی فن پارے میں سب سے اہم شے وحدت تاثر کا ہونا ہے، جسے قائم رکھنا ہر شے پر مقدم ہے۔ چونکہ ان کے نزدیک فن کار کا کام محض ایک فرد کا نہیں بلکہ ایک مخصوص صورت حال میں انسانوں کا رد عمل دکھانا ہوتا ہے، اس لئے اسے سب سے زیادہ توجہ اسی شے پر دینی چاہیے۔ اگر کسی فن پارے میں وحدت تاثر نہیں تو وہ مختلف ٹکڑوں کا مجموعہ بن کر رہ جائے گا اور وہ ہم آہنگی پیدا نہیں کر پائے گا جو آرٹ کا منتہائے کمال ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ وحدت تاثر میں رکاوٹ ڈالنے والے عناصر وہ ہیں جنھیں فن کار رنگا رنگی پیدا کرنے کی خاطر اپنے فن میں لے تو آتا ہے، مگر ان اجزاء کو جوڑ کر ایک متناسب کُل کی شکل نہیں دے پاتا۔ ایک متوازن، ہم آہنگ کُل کی جو اہمیت ہے اس میں اس کے اجزاء کا بھی اتنا ہی حصہ ہوتا ہے جتنا جسم کے حسن میں اعضاء کا ہے۔ جسم کا حسن اعضاء کے تناسب کا مرہون منت ہے۔ آنکھ، ناک، کان، پیشانی اور سر اپنی جگہ خوبصورت ہوں لیکن اگر جسم کے تناسب میں وہ درست نہیں بیٹھتے تو وحدت تاثر کے لئے نقصان دہ ہیں۔

عسکری لکھتے ہیں کہ ''فن پارہ ایک وحدت ہوتا ہے۔ اس کے ہر جز کو مرکزی جذبے کا صرف تابع ہی نہیں ہونا پڑتا بلکہ اس کے انکشاف اور وضاحت میں بھی معاونت کرنی پڑتی ہے اور پھر بڑا فن کار تو ذرا سے نقطے کو بھی اپنے مقصد کے لئے استعمال کرتا ہے''۔ اپنے مضمون ''ادب وفن میں فحش کا مسئلہ'' (مشمولہ جھلکیاں) میں انہوں نے مصوری اور مجسمہ سازی کے بعض نمونوں کی مثالوں سے بتایا ہے کہ بعض اوقات چھوٹے چھوٹے اجزا فن پارے کی وحدت میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس مضمون کی حد تک ان کی توجہ زیادہ تر اعضائے جنسی کے بیان پر رہی ہے، اور بتایا ہے کہ کس طرح ان اجزاء سے ایک فن پارے کی وحدت میں تکمیل بلکہ بعض مجسموں میں معصومیت، طہارت، جمال اور ذہنی لطافت تک پیدا ہو گئی ہے۔ اور یہ کہ اس سے ان کا مقصد فحش کو آرٹ ثابت کرنا نہیں بلکہ آرٹ کو فحش سمجھے جانے سے بچانا رہا ہے، جس کی سب سے نفیس پہچان وہ یہ بتاتے ہیں کہ ''فحش سے دوبارہ وہی لطف نہیں لے سکتے جو پہلی مرتبہ حاصل کیا تھا، (جبکہ) آرٹ ہر مرتبہ نیا لطف دیتا ہے''۔ (جھلکیاں، ص ۱۷۱۔ ۱۶۸، ۱۷۰)

کسی فن پارے میں ہیئت، مواد اور اسلوب وغیرہ کی اہمیت عسکری کے نزدیک اپنی جگہ ہے۔ مگر وہ کہتے ہیں کہ ''وہ عنصر جو قاری کے دماغ میں زندہ رہ سکتا ہے ہیئت نہیں ہے بلکہ مواد یعنی کہانی زندگی کے متعلق جس جذبے کا اظہار کرتی ہے اس کی گہرائی۔ یہ ضروری ہے کہ قاری اپنے آپ کو زندگی کے قریب محسوس کر سکے''۔ (۳۳) کامیاب فن پاروں میں اس کے لئے جو طریق کار استعمال کیا جاتا ہے ان کا اصطلاحی نام تکنیک ہے، مگر یہ ہے کیا؟ ممتاز شیریں کا کہنا ہے کہ ''تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے۔ مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علیحدہ صنف (ہے)۔ فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے ایک مخصوص طریقے سے منتقل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا ہے وہ تکنیک ہے۔ (ممتاز شیریں، معیار، ص ۱۷۱) فن کی دنیا میں کوئی تکنیک حرف آخر نہیں کہی جا سکتی۔ اس بارے میں عسکری کہتے ہیں کہ تکنیک کا کام یہ ہے کہ قاری کی توجہ کو بھٹکنے سے بچا کر ایک مخصوص راستے پر لگائے رکھے'' اور اس کی ہمدردی یا غیر ہمدردی کو صرف مناسب موقعوں پر بروئے کار آنے دے''۔ مناسب چیزوں کو مناسب موقع پر لانا ہی ''وحدت تاثر'' کو قائم رکھنے کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔

کُل کی وحدت میں اجزاء کس طرح تکمیل پیدا کرتے ہیں، اس کا فیصلہ فن کارانہ احساس کرتا ہے کہ یہ کس جگہ موزوں ہیں اور کس جگہ ناموزوں۔ اس شے کا سب سے بہترین تجزیہ ان کے مضمون ''جزیات نگاری'' ۱۹۴۵ء (مشمولہ جھلکیاں) میں ہے، جہاں انہوں نے

مارسل پروست اور جیمس جوئس کے ہاں جزیات وتفصیلات کی کثرت کی معنویت اجاگر کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ فن پارے کی تخلیق کے پیچھے ایک خاص تخیلی اصول کام کرتا ہے جو چیزوں کی روح کو اس طرح بدلتا ہے کہ "اجزا کی ظاہری مماثلت کے باوجود ان میں بعد المشرقین پیدا ہو جاتا ہے"۔ پروست اور جوئس کے ہاں اگر جزیات وتفصیلات ملتی ہیں تو یہ اسی اصول کے تابع ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ انہیں بلا ضرورت جزیات برائے جزیات کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ "آرٹ کا بنیادی اصول انتخاب ہے۔ تفصیل نگاری تو اس کا بالکل متضاد" ہے۔ اگر جزیات کو بذاتہ اہم سمجھا جائے تو یہ اس اصول کے خلاف ہوگا۔ ہمارے اعتبار سے ممکن ہے کہ بعض تفصیلات غیر ضروری ہوں لیکن مصنف انہیں ایک خاص معنی پیدا کرنے کے لئے ایک ذریعے کے طور پر استعمال کرتا ہو، اس کے نزدیک وہ فرع نہیں اصل ہوں، جزیات نہیں کل ہو، یا "ایک وحدت کے مختلف اجزاء نہیں، بذات خود وحدتیں ہوں جو ایک جگہ مل کر کسی عظیم تر وحدت کی تشکیل کرتی ہیں"۔ عسکری کے نزدیک ایک فن پارے کی تخلیق ایک نئی حقیقت، ایک نئی کائنات کی تخلیق کے مشابہ ہے۔ جس کا خالق بعض اوقات حقیقت کو ٹکڑوں میں بانٹ کر اس کا مشاہدہ کرتا ہے تو کبھی چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کو جوڑ کر بڑی حقیقت تخلیق کرتا ہے۔ بعض اوقات اس کے پاس اپنے تجربوں کے چھوٹے چھوٹے ذرے ہی ہوتے ہیں جنہیں وہ آمنے سامنے رکھ کر ان کے اشتراکات ڈھونڈتا ہے۔ یا ان کے ذریعے کوئی جامع تجربہ مرتب کرتا ہے۔ اس کا مقصد کسی ایسے جمالیاتی اخلاقی اصول کی تلاش ہوتا ہے جو ان بکھرے ہوئے ذروں کو ایک مکمل وحدت کی شکل دے دے۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ "سیدھا سادا تصوف کا اصول ہے۔ اجزا میں اور اجزا کے ذریعے کل کی تلاش۔ تخیل دو طریقوں پر کام کرتا ہے۔ بعض لوگوں کو کل کا عرفان پہلے ہوتا ہے کل اور اجزاء کا رشتہ بعد میں سمجھ میں آتا ہے۔ اس کے برخلاف بعض اجزاء کے ذریعے کل تک پہنچتے ہیں"۔ (جھلکیاں، ص ۱۶۲، ۱۶۱، ۱۵۹، ۷۶)

اپنے مضمون "جوئس کا طرز تحریر"، (مشمولہ جھلکیاں، ۱۹۴۶ء) میں شعور کی رو والی تکنیک کے حوالے سے بھی عسکری کا خیال یہی ہے۔ اردو میں اس تکنیک کا آغاز بقول ممتاز شیریں عسکری کے افسانوں سے ہوتا ہے۔ مگر انگریزی میں اس کے کامیاب نمائندے کے طور پر جوئس کا نام لیا جاتا ہے۔ عسکری نے اس تکنیک پر علمی نقطہ نظر سے بات کرنے کے بجائے اپنے مخصوص طریق کار کے تحت اسے محض ایک انداز نظر اور ایک ذریعہ بتایا ہے۔ جس کی مدد سے تکنیک یا وحدت کی تلاش کی جاسکے نہ کہ عام خیال کے مطابق یہ "ایک خیال کی دم سے دوسرا خیال باندھتے چلے جانا" ہے۔ وہ اسے "ادبی اعتبار سے بذات خود کوئی قابل قدر چیز نہیں" سمجھتے۔ کیونکہ اسے استعمال کرتے ہوئے اس دشواری کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ "ایک طرف تو حقیقت ہاتھ سے نہ جانے پائے اور دوسری طرف معنویت اور جمالیاتی حسن بھی برقرار رہے"۔ انسانی معنویت اور جمالیاتی حسن کے کل کے مقابلے میں شعور کی رو کی تکنیک کو وہ ایک جز ہی سمجھتے ہیں۔ جوئس کا کمال وہ یہ بتاتے ہیں کہ وہ اس چیز کو ایک واحد فنی اسکیم کے تحت استعمال کر سکا ہے، جبکہ عام لوگوں کو یہ گمراہ کر دیتی ہے۔ وجہ وہی ہے کہ "چھوٹا فن کار اپنے جذبات کے دباؤ سے لکھتا ہے بڑا فن کار وحدت کے دباؤ سے"۔ (جھلکیاں، ص ۲۶۔۲۲۳)

اس بحث کے آغاز میں ہم نے نظم میں رنگوں کے استعمال کی معنویت پر عسکری کے ایک مضمون سے کیا تھا، جس میں رنگوں کے اجزا سے کل کی تشکیل میں کام لینے کی اہمیت بتائی گئی تھی اور اختتام پروست اور جوئس کے ہاں جزیات نگاری پر ہو رہا ہے، جہاں پھر کل کی تشکیل میں اجزا کی اہمیت پر کلام کیا گیا ہے۔ اس ساری بحث سے اخذ ہونے والے نتائج کی طرف اشارے تو ہم جا بجا کرتے رہے ہیں مگر اس نکتے کو اجاگر کرنا پھر ضروری سمجھتے ہیں کہ آرٹ، فکشن اور تخلیقی عمل کا یہ سارا تصور اگرچہ عسکری کی ابتدائی تحریروں سے اخذ کیا گیا ہے جب ان کے اندر کوئی خاص مذہبی رجحانات نہیں تھے لیکن اپنے آخری زمانے میں وہ جن نتائج پر پہنچے تھے ان کے ابتدائی نشانات ان تصورات میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ ایک کسری اور غیر متوازن سماج کے اندر رہتے ہوئے بھی وہ ایک مربوط اور ہم آہنگ انسان اور کائنات کے آئیڈیل سے بیگانہ نہیں تھے اور آرٹ میں بھی جز کو کل کی معرفت کا نشان جانتے تھے۔ ان کی جن تحریروں سے یہ نقشہ ترتیب دیا گیا ہے وہ اکثر و بیشتر ۱۹۴۹۔۵۰ء تک کی ہیں۔ اس کے بعد انہوں نے ان مسائل پر اطلاقی انداز میں بحث کی ہے جن میں ان کے مخاطب ایک تو ترقی پسند ادیب تھے اور دوسرے "حلقہ ارباب ذوق" وجدیدیت پسند ادیب۔ ترقی پسندوں کے سامنے انہوں نے فرانس کے ایسے ادیبوں کی مثالیں پیش کیں جو عموماً کسی نہ کسی نظریاتی مسلک سے تعلق رکھتے تھے مگر اس کے باوجود انہوں نے ایسا ادب پیدا کر کے دکھایا جو نام نہاد "افادیت" رکھنے کے باوجود فنی و جمالیاتی معیاروں پر بھی پورا اترتا ہے۔ ایسی مثالوں کے ذریعے وہ ان کے تخلیقی ارادے کو مشتعل کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں کہ وہ ادب میں تجربات کی اہمیت اور تخلیقی امنگ سے محروم کیوں ہوتے جا رہے ہیں۔ اور دوسرے ضروری نہیں کہ ادب ہر وقت ادب ہی

تخلیق کرتا رہے۔ قومی مسائل و معاملات کو اجاگر کرنے کے اور بھی طریقے ہیں اور یہ کہ ادیب کو لازماً اپنی لکھی ہر تحریر کو اعلیٰ ادب کا نمونہ نہیں باور کرانا چاہیے۔(۴۴)۔

سابقہ سطور میں آرٹ و فن کے بارے میں بیان کیے گئے عسکری کے ان خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک ادب، شاعری اور تمام فنون اصل میں تو تہذیب کا اظہار ہیں مگر یہ کسی اور شے کا بدل ہرگز نہیں بلکہ بڑی حد تک مقصود بالذات ہیں۔ بطور فن انہیں پرکھنے کے معیارات صرف اور صرف فنی ہونے چاہئیں۔ سلیم احمد کے الفاظ میں اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ ایٹم بم کے بنانے یا نہ بنانے کا فیصلہ تو معاشرہ، قوم اور قانون ساز اسمبلی کرتی ہے۔ مگر جب فیصلہ ہو جائے تو اسے ایٹمی ٹیکنالوجی کے فنی اصولوں پر ہی بنایا جائے گا۔ اور اس کی ہلاکت خیزی کی قوت کو اخلاقی یا تہذیبی اصولوں کی روشنی میں نہیں بلکہ فنی اصولوں پر پرکھا جائے گا۔ (نئی شاعری نامقبول شاعری، ص ۱۵۰) لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ فن کی کوئی اخلاقیات ہوتی ہی نہیں۔ بظاہر اخلاقی اقدار کی خلاف ورزی کے باوجود فن دراصل ایسی اخلاقیات کی تعمیر نو کی کوشش کرتا ہے جو محض بے جان ضابطہ نہ ہو بلکہ جس کی معنویت محسوس تجربات سے ابھری ہو۔ انہی معنی میں عسکری کہتے ہیں کہ "ممکن ہے کہ آرٹ موت کا اعلان کرتا ہو، اس میں فرد یا قوم کی زندگی سے بے زاری یا موت کی خواہش جھلکتی ہو، لیکن آرٹ بھی اور کسی طرح موت کی تلاش نہیں ہو سکتا"۔ اس کی تخلیق کے اصول وہی ہیں جو تہذیب، تزکیہ نفس اور متوازن طرز زندگی کے ہیں۔ یعنی ایک چابک دست تخلیقی ارادے کی نگرانی میں مختلف جذبوں، مفادوں اور جبلتوں کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر ان میں ٹکراؤ پیدا کرنا اور انہیں ایک بڑی اور صحت مند وحدت میں ڈھال کر جمالیاتی نقش کی صورت دینا، جس میں اجزائی وحدتوں کی اہمیت بھی ہے۔ مگر ان کی اصل قوت ایک مربوط سلسلہ مراتب سے ہم آہنگ ہونے میں ہے۔ فن اور زندگی کی اسی اخلاقی معنویت کے حامی ہونے کی بنا پر عسکری اپنے فرانسیسی زوال پرستوں سے اختلاف کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ ان کے مضمون "ہیئت اور نیرنگ نظر" کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ "ہیئت آرٹ کے لئے لازمی ہو یا نہ ہو بہرحال خالص جمالیاتی ہیئت ادب میں بالکل بے معنی چیز ہے۔ ایک ایسا سراب ہے، جس میں ذرا بھی اصلیت نہیں"۔ یہ بات انہوں نے فلوبیر، بودلیر اور میلارمے جیسے اپنے ہیئت پرست قبلہ گاہوں کے منہ پر کہی ہے، جن کے بغیر بقول شخصے وہ لقمہ بھی نہیں توڑتے تھے۔ اس مضمون کے آغاز ہی میں انہوں نے کہہ دیا تھا کہ اس میں "مجھے پچھلی ایک صدی کے فن کاروں کے نقطہ نظر کی خامیوں ہی سے بحث ہے"۔ (انسان اور آدمی، ص ۱۰، ۲۵) خالص ہیئت انہی معنوں میں سوائے نیرنگ نظر کے اور کچھ نہیں کہ اس کے پردے میں انہوں نے ان فن کاروں کے اندر شدید روحانی کشمکش اور اخلاقی معنویت کا سراغ پایا تھا۔

اس باب میں ہم نے عسکری کی مختلف تحریروں سے صرف اصولی مباحث اور ان کے اقتباسات نقل کیے ہیں۔ اپنی بات کی وضاحت کے لئے انہوں نے جابجا جو مثالیں دی ہیں اور اطلاقی باتیں کہی ہیں، ہم نے حتی المقدور ان سے گریز کیا ہے۔ لہٰذا ممکن ہے کہ بعض امور تشنہ محسوس ہوں۔ اس لئے ضروری ہے کہ ان کی اصل تحریروں سے متعلقہ مثالیں بھی پیش نظر رہیں، جن کے حوالے متن میں موجود ہیں۔

☆ ☆

جیسا کہ ہم نے عرض کیا کہ ادب و فن کے معاملے میں عسکری انفرادی نقطہ نظر کے حامی تھے۔ اجتماعیت پرستی کو وہ آرٹ کے لئے بہت بڑا خطرہ سمجھتے تھے اور لکھنے والے کو پوری طرح آزادی دینے کے قائل تھے۔ اس مسئلے کو انہوں نے بڑی تفصیل کے ساتھ "ادب اور نئی دنیا"، ۱۹۴۵ء اور "تحسین ناشناس"، ۱۹۴۵ء (مشمولہ جھلکیاں) میں پیش کیا تھا۔ دوسری جنگ عظیم کے خاتمے کے بعد مستقبل کی دنیا کے جو نقشے بن رہے تھے اس میں امید پرستی و رجائیت کے رنگ زیادہ تھے۔ مگر کچھ قنوطیت زدوں نے یہ بھی سوچنا شروع کر دیا تھا کہ "آئندہ دنیا میں آرٹ کا مستقبل تاریک نہیں تو دھندلا ضرور ہے"، کیونکہ نئی دنیا میں سب سے بڑی قدر افادیت ہوگی جبکہ آرٹ کا کوئی فوری مادی فائدہ نہیں ہے۔ عسکری مستقبل کے آزاد ہندوستان میں قوم کی تعمیر کرنے والوں کے تیوروں میں بھی اس خطرے کو بھانپ رہے تھے۔ (جھلکیاں، ص ۱۲۵، ۱۲۳)

کمیونسٹ پارٹی اور کانگرس کی ادبی پالیسی سے تو خیر انہیں کوئی خوش گمانی تھی ہی نہیں، اس معاملے میں وہ مسلم لیگ سے بھی مطمئن نہیں تھے۔ افادیت پرستی کے اس پس منظر میں انہوں نے ادب و آرٹ کی بالادستی کے بارے میں اپنے تصورات کی تائید میں ای ایم فوسٹر کی تحریروں سے اقتباس کرتے ہوئے لکھا تھا کہ انسان طبعاً فلسفے جیسی بے کار چیزوں کو سمجھنا اور ادب و آرٹ جیسی بے کار چیزیں بنانا چاہتا ہے کیونکہ اسے غیر مادی چیزیں بہت دلچسپ معلوم ہوتی ہیں، لہٰذا ایک لکھنے والے کو خود کو آزاد محسوس کرنے ہی کی نہیں بلکہ اپنے محسوسات کو آزادی

کے ساتھ دوسروں کے سامنے کہنے کی بھی آزادی ہونی چاہیے۔ کسی ہیئت اجتماعی کی طرف سے اگر اسے احتساب کا ڈر ہو تو اس کی قوت تخلیق بھی متاثر ہونے لگتی ہے۔ آرٹ اور آرٹسٹ کے بارے میں مستقبل کی ہیئت حاکمہ کے رویوں کے پیش نظر وہ کہتے ہیں کہ "یہ ریاست آرٹسٹ کو کھلائے گی (مگر) اس سے مطالبہ کرے گی کہ جو ہم کہیں وہ گاؤ بھی۔ چنانچہ ایسے آرٹ کا مطالبہ ہوگا جو تعلیمی ہو تفریحی ہو"۔ لیکن آرٹ کا کام محض یہی نہیں۔ بلکہ اس کی ایک مستقل اور قائم بالذات ہستی ہے۔ لہٰذا ایک باشعور ریاست کو چاہیے کہ وہ آرٹسٹ کو آزاد چھوڑ دے۔ اس کے کام کو خواہ وہ سمجھتی بھی نہ ہو اور پسند بھی نہ کرتی ہو پھر بھی اسے آرٹسٹ کو اس کے کام کا صلہ دینا چاہیے۔ عسکری فوسٹر کی اس رائے کو اہم جانتے تھے کہ جماعت یا ریاست کے پاس اگر یہ جاننے کا کوئی ذریعہ نہ ہو کہ "آرٹسٹ جعل ساز نہیں اور جماعت کی دولت اور اپنا وقت برباد نہیں کر رہا ...(تب بھی اسے) آرٹ پر پر جوش اعتقاد چاہیے، (چاہے جانچنے کے لئے اسے) وقت اور روپے کی بربادی کا خطرہ بھی کیوں نہ مول لینا پڑے"۔
(جھلکیاں، ص ۱۲۸-۱۲۹)

کوئی ریاست اتنے دل گردے کی مالک ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے وسائل کا ایک حصہ ادیبوں کی فاقہ مستیوں پر لٹانے کا خطرہ مول لے، اس میں بڑا شک ہے۔ خود عسکری کی پسندیدہ مسلم لیگی حکومت نے پاکستان بننے کے ساتھ ہی ادیبوں کے ساتھ جس "رواداری کا برتاؤ" کیا تھا ہم اس کا حال عسکری کے سوانحی باب میں لکھ چکے ہیں۔ لیکن یہاں اصل اہمیت اس آدرش کی ہے جو عسکری کے پیش نظر تھا۔ یعنی فن اتنی اہم شے ہے کہ ریاست کو اس کی آزاد حیثیت برقرار رکھنے کے لئے ہر طرح کا خطرہ مول لینا چاہیے۔ ایسے ناممکنات کا انہیں بھی شدت سے احساس تھا۔ کوئی بھی ہیئت اجتماعی اور ریاستی حکومت ادیبوں اور فن کاروں کے ساتھ کیا کچھ کر سکتی ہے، اس کا مشاہدہ اور پیش بینی وہ سویت روس میں ادیبوں کے ساتھ ہونے والے سلوک --- کبھی دار و گیر کی صورت میں تھا اور کبھی انعام اکرام کی شکل میں --- سے کر رہے تھے۔ وہ اگرچہ ہر طرح کی اجتماعیت پرستی کے خلاف تھے، مگر ان کا روئے سخن سویت گروہی فسطائیت کے نمائندوں کے طور پر ترقی پسندوں کی طرف زیادہ رہتا تھا۔ اس لئے انہوں نے یہ تنبیہ کرنا لازمی سمجھا کہ وہ روس کے سیاسی، سماجی اور معاشی نظام پر معترض نہیں ہیں بلکہ روس کے نظام کو انسانیت کی تاریخ میں ایک عظیم الشان تجربہ کہتے ہیں "لیکن جہاں تک ادب و کلچر کا تعلق ہے مجھے روس اور کمیونسٹوں کے رویے سے ہر طرح اختلاف ہی اختلاف ہے"۔ کیونکہ اس اجتماعیت پرستی میں صرف انہی ادیبوں کو قبولیت ملتی ہے جو چند مخصوص مقاصد کے لئے مفید ہوں۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ قدر و منزلت "ادیب کی نہیں بلکہ سرکاری ڈھنڈورچی کی، ادب کی نہیں بلکہ سرکاری پالیسی کی (ہوتی ہے)۔ لڑائی کے بعد ادب کو کتابیں جلانے والوں اور ادیبوں کو سنگسار کرنے والوں کی طرف سے خطرہ لاحق نہیں ہوگا بلکہ ان لوگوں کی طرف سے جو ادیب کو سر آنکھوں پر اٹھائیں گے اور اسے قوم کا سرتاج کہیں گے۔ اس کی قیمت ادیب اور فن کار سے یہ مانگی جائے گی کہ اس کا قلم اس کی روح کی تابعداری نہ کرے"۔ اجتماعیت اور ریاست کے اس دوسرے رویے کو وہ ادب و فن کے لئے زیادہ خطرناک سمجھتے تھے: "فن کار کو اپنے فن سے غافل کرنے کے لئے اس سے بہتر افیون ابھی تک ایجاد نہیں ہوئی۔ اگر اچھے ادیب اس دام میں آ گئے تو کچھ عرصے کے لئے دنیا میں ادب کا خاتمہ سمجھئے۔ ممکن ہے کہ کسی زمانے میں جماعت اور فن کار یک جان دو قالب ہوتے ہوں۔ لیکن بیسویں صدی میں فن کار کی زندگی کا پہلا اصول جلاوطنی ہے... (کیونکہ اب) فن کار کے لئے عوام کی تعریف زہر قاتل کا حکم رکھتی ہے... اگر عوام صحیح تعریف بھی کریں تب بھی فن کار کو اپنے کان بند کر لینے چاہئیں کیونکہ تالیوں کے شور میں روح کی آواز ڈوب جاتی ہے"۔ (جھلکیاں، ص ۱۵۶)

ان کا کہنا تھا کہ خود فن کار کے اندر بھی ایسی کمزوریاں ہوتی ہیں کہ وہ اس تحریص کا بہت جلد شکار ہو جاتا ہے۔ سچے فن کار کے اندر تخلیقی عمل کی ہولناکی کی تفہیم کے لئے وہ قرآن کی اس آیت کا حوالہ اکثر دیتے ہیں کہ اگر ہم اس کتاب کو پہاڑ پر نازل کرتے تو وہ ٹوٹ کر ریزہ ریزہ ہو جاتا۔ فن کار تو ویسے بھی اس کرب سے بچنے کے بہانے ڈھونڈتا ہے۔ ایسے میں عوام اگر اسے پوجنے لگیں تو یہ تحسین اس کے حق میں زہر قاتل ثابت ہوتی ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ ادبی فاشزم کسی بھی جماعت و ریاست کا منشور ہو سکتا ہے۔ لہٰذا فن کار کے اردگرد خود حفاظتی کا ایک حصار ہونا چاہیے۔ اس حوالے سے وہ سب سے مناسب رویہ فرانسیسی ادیبوں کا سمجھتے تھے، جن کا ادبی نصب العین یہ تھا کہ فن کار کو کسی آدمی یا حکومت کی خدمت نہیں کرنی چاہیے، بلکہ چند خیالات اور اصولوں کی۔ اسے سیاسی مصلحتوں یا ضرورتوں کو اعتقاد کا درجہ نہیں دینا چاہیے۔ "ان لوگوں کا خیال ہے کہ فن کار کا خدا الگ ہوتا ہے اور صرف وہی خدا انہیں کسی بات کا حکم دے سکتا ہے۔ فن کار کا خدا تخلیقی تحریک ہے جو فن کار کے اندر پیدا ہوتی ہے۔ ادب بڑے بڑے واقعات کو اپنے طریقے سے استعمال کرتا ہے"۔ عسکری فن کار کی روح کو ایک عمل بتاتے ہیں جس کے اندر ان خیالات کا تجربہ ہوتا ہے "جن کا مقصد مادی فائدہ یا قوت حاصل کرنا نہیں... مہذب آدمی وہ ہے جو اپنی سرگرمیوں کا ایک حصہ ان چیزوں کے لئے وقف کر دیتا ہے جن کا کوئی معاوضہ نہیں مل سکتا، لیکن دراصل صرف یہی چیزیں سماج کے لئے فائدہ مند ہیں"۔ (جھلکیاں، ص

۲۵۴) اجتماعیت پرستی کے جن خطرات کی پیش بینی عسکری ۴۶۔۱۹۴۵ء میں کر رہے تھے وہ آج بھی اسی طرح ہیں۔ انہوں نے لکھا تھا کہ انفرادیت پرستی کا مطلب اپنی انفرادیت کے محدود ہونے کا اعتراف بھی ہے، مگر افسوس ہے کہ آج کے زمانے میں اس کا مطلب سوائے خود پرستی کے اور کچھ نہیں رہ گیا جسے ایک فرد ملک وقوم کے عظیم تر مفاد میں اجتماعیت پرستی میں ڈھال لیتا ہے اور ادب سے لے کر مذہب تک کو اپنا شکار بنا لیتا ہے۔ عسکری کی تحریریں گواہ ہیں کہ وہ اجتماعیت پرستی کے مقابلے میں انفرادیت کے جتنے بھی ثنا خواں رہے ہوں مگر وہ خود پرستی کے شدید مخالف تھے۔

معروضیت بے غرضی اور روحانی جلاوطنی کی ان کڑی پابندیوں کے نتیجے میں جو ادب وفن پیدا ہوتا ہے عسکری اسے ہی حقیقی انسانی معنویت کا ادب کہتے ہیں۔ اور فرد و سماج کو اس سے ''کوئی فائدہ'' بھی پہنچتا ہوگا۔ لیکن عسکری کی تنقید میں ہم ایک اور اہم مسئلے سے دوچار ہوتے ہیں جو یہ ہے کہ خود فن کار کو اپنے اس تخلیقی عمل سے کیا فائدہ پہنچتا ہے۔ یعنی انعام واکرام اور اخبار میں تصویر چھپنے کے علاوہ، کیا اس کے اندر کسی جذبے کی تسکین ہو جاتی ہے؟ یا اس کا کوئی ردعمل بھی اس کی شخصیت پر ہوتا ہے؟ یہ سوال اسی مسئلے سے بحث کرتا ہے جسے عسکری نے اپنے مضمون ''ہندوستانی ادب کی پرکھ'' (مشمولہ جھلکیاں) میں 'تخلیق کی نفسیات' کہا تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ شعروادب کے ظاہری فنی پہلوؤں سے نپٹنے کا بہت سا سامان ہمارے قدیم تنقیدی شعور کے پاس موجود ہے۔ مگر ادب وفن کا اپنے گردوپیش اور فن کار کی شخصیت سے جو تعلق ہے اس پر مغرب میں کام زیادہ ہوا ہے اس لئے اس سے صرف نظر کرنا ہمارے لئے مفید نہ ہوگا۔ آگے چل کر ہم واضح کریں گے کہ بوجوہ عسکری کا کام زیادہ تر تنقید کے اس دوسرے پہلو سے بحث کرتا ہے۔

ماضی کی روایتوں سے منقطع، غیر متوازن اور ایک غیر آدرشی وکسری معاشرے میں، سماج کے ذہین ترین طبقوں کو اپنے ملک وقوم کے اجتماعی اورش سے جوڑنے اور خود کو ہر قسم کی ترغیب وتحریص سے منقطع رکھنے میں آرٹ کا جو فریضہ عسکری کی نظر میں ہو سکتا تھا سابقہ صفحات میں ہم نے اس پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ یہاں ضمناً یہ بات ذہن میں رہے کہ ۵۰۔۱۹۴۹ء تک عسکری کی زندگی کا ایک طرح سے ''مناظرانہ دور'' تھا، جس میں وہ ترقی پسندوں کے اٹھائے گئے سوالات اور وقتی وہنگامی قسم کے مسائل سے الجھے رہے تھے۔ کراچی منتقل ہونے کے بعد جو ان کا عالمتی دور شروع ہوا تو انہوں نے نئے حالات اور نئے چیلنجوں کی روشنی میں سابقہ مسائل کا نئے سرے سے جائزہ لینا شروع کیا۔ ادب ومعاشرے کے تعلق پر ان کے نقطہ نظر میں کوئی ایسی تبدیلی تو نہیں آئی جسے سابقہ نظریات کا رد یا تضاد کہا جا سکے البتہ تاکید وزور کا فرق ضرور آیا۔ تناسب وتاکید کے اس فرق کی وجہ سے کچھ عناصر جن پر پہلے زیادہ اصرار تھا، پس منظر میں چلے گئے اور کچھ، بطور اصول جن کی جڑیں پہلے بھی ان کی تحریروں میں موجود تھیں، پہلے کی نسبت زیادہ نمایاں ہو گئے۔

پہلے وہ رومانوی ادب والوں کی گریز پائی کو معاشرتی مسائل سے جوڑنے اور ترقی پسندوں کو ان مسائل سے زائد از ضرورت جڑے رہنے کی بنا پر ان سے ''توڑ'' کر ادب کی جمالیاتی قدروں سے جڑنے پر زور دیا کرتے تھے۔ اب وہ پاکستانی ادیبوں کو ملک وقوم کی اجتماعی آرزوؤں کے ساتھ تخلیقی ارادے کے ساتھ جڑے رہنے کی اہمیت جتلانے لگے تھے۔ تاکید میں اس تبدیلی کے باوجود جہاں تک ادب کے جمالیاتی معیاروں کا تعلق ہے اس میں انہوں نے کبھی کسی سیاسی مصلحت اندیشی سے کام نہیں لیا۔ سیاسی ہنگامہ آرائی کے عروج ۴۹۔۱۹۴۷ء میں لکھی گئی بعض تحریروں میں (جو اب زیادہ تر مقالات محمد حسن عسکری، ج ۲ میں شامل ہیں) اگر کوئی ناہمواری ہے، جیسے مثلاً پاکستانی عوام کے نہر کھودنے پر افسانے ونظمیں لکھنے کی بات ہے۔ اول تو اسے عسکری کے اس تصور کی روشنی میں دیکھنا چاہیے کہ ریاست کے عام شہری کی حیثیت سے ادیب کو وقتی ہنگامی اور تبلیغی چیزیں بھی لکھنی چاہئیں، جیسا کہ جنگ کے زمانے میں فرانسیسی ادیبوں نے کیا تھا مگر اسے اعلیٰ ادب منوانے پر مصر نہیں ہونا چاہیے۔ دوسرے اسی اصول کے مطابق انہوں نے بعد میں اپنے اس مضمون کو بھی ایک پرجوش کارکن کے حق پھاڑ نعرے سے زیادہ اہمیت نہیں دی۔ اسے خود بھی کسی کباڑی ہی کے کھاتے میں ڈالا اور کسی مجموعے میں شامل کرنا پسند نہیں کیا۔ خارجی معاملات میں تو وہ اب بھی معاشرے اور ادیب کے تعلق پر لکھ ہی رہے تھے، مگر اب انہوں نے تخلیقی عمل کو خود فن کار کی ذات سے تعلق کی روشنی میں سمجھنا سمجھانا شروع کیا تھا۔ اس میں کچھ شائبہ نفسیات میں ان کی غیر معمولی دلچسپی کا بھی تھا۔ آئندہ سطور میں ہم تخلیقی عمل کو اسی انفرادیت کے نقطہ نظر سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ بوجوہ اس بحث کو ہم عسکری کے مضمون ''ستارہ یا بادبان'' ۱۹۵۲ء سے شروع کر رہے ہیں۔

میلارمے کی نظم "Salutation" اور ہائڈگر کے ایک مضمون کے حوالے سے تخلیقی عمل کی ماہیت بیان کرتے ہوئے عسکری کہتے ہیں کہ تخلیق ایک کھیل ہے۔ فن کار جب کوئی فن پارہ تخلیق کرتا ہے تو یہ نہیں سوچتا کہ

''اس وقت مجھے انسان کی ایک زبردست خدمت انجام دینی ہے۔ اس کی تخلیقی سرگرمی کے نتائج انسانیت کے لئے کتنے ہی اہم کیوں نہ

ہوں، تخلیقی لمحے میں اسے نتائج سے سروکار نہیں ہوتا۔ عشق کرنے سے پہلے آدمی یہ نہیں سوچا کرتا کہ نسلِ انسانی کی افزائش میرا فرض ہے۔ فن کار بھی ایک تخلیقی شہوت کے پنجے میں گرفتار ہوتا ہے۔ وہ اس کھیل کے لطف کی خاطر اس تحریک کے حوالے کر دیتا ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۹)

فن کار اس معاملے میں عورت کی طرح ہوتا ہے جس کے برسوں کے دکھ تخلیقی لمحے کی لذت میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ کھیل جس طرح ایک حیاتیاتی عمل بھی ہے اس طرح فن کا ایک "سماجی فائدہ" بھی ہوتا ہوگا۔ مگر "فن کار کے لئے تخلیق منجملہ اور باتوں کے کھیل بھی ہے"۔ فن کار اسے کھیل سمجھ کر کیوں اختیار کرتا ہے؟ اس لئے کہ "تخلیق اتنی دہشت ناک چیز ہے کہ اگر یہ ایک بے ضرر کھیل معلوم نہ ہو تو فن کار اس کے پاس بھی نہ پھٹکے"۔ ہم پیچھے قرآن کی اس آیت کا حوالہ دے چکے ہیں جس کے مطابق بارِ امانت کے خوف سے پہاڑوں پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے۔ مگر ظلوم جہول انسان نے اسے اٹھالیا تھا۔ انتہائی دہشت ناک شے کو بے ضرر کھیل سمجھ کر اختیار کر لینا ظلوم و جہول ہی کی دوسری تعبیر ہے۔ میر نے بھی پہلے پہل مذہب عشق اختیار کرنے والے کو بخت کا فر کہا ہے۔ چنانچہ کھیل رکھلن بھی شاعری رفن کا ایک لازمی جزو ہے جس کے بغیر شعر وجود میں نہیں آسکتا۔

تخلیق کا دوسرا عنصر عسکری کے نزدیک خواب ہے۔ (میلارمے کی نظم میں غوطے لگاتی جل پریوں کے استعارے سے، خود خیال) اس خواب = فن میں "جو حقیقت ہے اس کے مقابلے میں اور حقیقتیں صرف ایک سایہ ہیں۔ لیکن چونکہ فن اس چیز سے علیحدہ ہے جسے ہم روزمرہ کی زندگی میں حقیقت کہتے ہیں اس لئے ہمیں یہ پہلی نظر میں بے حقیقت اور بے اصل معلوم ہوتا ہے"۔ فن کار عام لوگوں کی طرح خواب دیکھنے سے نہیں ڈرتا۔ اسی خیال آرائی سے اس کا فنی تخیل حرکت میں آتا ہے، جس کے ذریعے وہ اصل حقیقت کو پاتا ہے۔ مگر اس کے لئے پہلے اسے روزمرہ کی حقیقت سے قطع تعلق کرنا پڑتا ہے۔ فن کار جب تک اپنے خواب کو الگ رہ کر دیکھتا ہے وہ کھیل معلوم ہوتا ہے مگر اس کے اندر داخل ہوتے ہی وہ ایک سفر، ایک مہم بن جاتا ہے۔ "سمندر کی طرح مشکل اور خطرناک۔ یہ مہم کیا ہے؟ اپنی اندرونی دنیا کی تفتیش؟ انسانی فطرت کے رازوں کی جستجو، حقیقتِ مطلق کی تلاش؟ جو چاہے کہہ لیجئے"۔ اس طرح گویا فن کار خود آگاہی پاتا ہے۔ لیکن یہاں عسکری ہائیڈگر کے حوالے سے انسان کے "وجود میں آنے" کی وہ تعبیر اختیار کرتے ہیں جو وجودیت والوں کے ہاں ہے۔ یعنی دوسری چیزوں کے رشتے سے اپنی محدودیت کا وہ اعتراف جو لفظ کے ذریعے ہوتا ہے۔ کیونکہ "لفظ" چیزوں کا بیان نہیں بلکہ "چیزیں قلب ماہیت پا کر لفظ بن جاتی ہیں"۔ انسان بالطبع لامحدود ہونا چاہتا ہے۔ مگر دوسری چیزیں اس کا حق غصب کرنے پر تلی نظر آتی ہیں۔ اپنے وجود سے آگاہی اور اپنی محدودیت کے انکشاف سے جو دہشت پیدا ہوتی ہے اس سے نپٹنا ہی فن کار کی کشمکش حیات ہے۔ لیکن فن کار جان بوجھ کر اس امتحان میں پڑتا ہے اور کھیل کے بہانے لفظوں سے کھیلنے میں موت کا سامنا کرتا ہے۔ اسے ان مشکلات اور انکشافات سے غرض نہیں۔ "اسے اپنے سفر کے ماحصل سے کوئی سروکار نہیں۔ اگر فن کار اپنے کام کے فائدے گنوانے لگے اور اس کی سرمستی میں فرق آجائے تو وہ تخلیق نہیں کرسکتا۔ اس کے لئے تو اپنی تخلیقی سرمستی ہی سب کچھ ہے"۔ میلارمے اور ہائیڈگر کے حوالے سے تخلیقی کاوش کی معنویت اور اس کے "سماجی فائدے" گنوا کر عسکری نے اس نظم کے قافیوں ––– ستارہ، بادبان ––– کی فرانسیسی آوازوں سے شاعری رتخلیق رفن کا یہ نکتہ نکالا ہے کہ "شاعر کے لئے اپنا بادبان ہی ستارہ (منزل۔ راہنما) ہے، اس کا سفر ہی اس کی منزل ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۵۔۹)

"تخلیق کی نفسیات" والی بحث کو ہم نے ۱۹۵۵ء کے اس مضمون سے اس لئے شروع کیا ہے کہ ایک تو یہ واضح ہو کہ اس دور میں بھی عسکری فن کے غیر افادی، اور تخلیق کے جمالیاتی معیاروں ہی کو حتمی اہمیت دیتے تھے۔ دوسرے یہ کہ فنی تخلیق ان کے نزدیک ایک لفظی اور پر لذت کھیل ہے، جو قدیم کلاسیکی شعریات کے اس تصور کی صدائے بازگشت ہے جس میں شاعری کو الفاظ کا کھیل مانا گیا ہے۔ اور تیسرا سبب یہ ہے کہ کھیل ہی کھیل میں شروع ہونے والے سفر میں شاعر سرمستی و خوف کے جن اسرار سے آگاہ ہوتا ہے، اس کا شعور بھی تخلیق کی روایت میں ہمیشہ سے رہا ہے۔

کہ عشق آساں نمود اول ولے افتاد مشکل ہا

لیکن اس درد بھری لذت کا اس کی شخصیت پر کیا اثر پڑتا ہے؟ اس کا جواب ستارہ یا بادبان کے مضمون "ادب یا علاج الغربا"، ۱۹۵۴ء "فنی تخلیق اور درد"، ۱۹۵۲ء؛ اور "ادب اور جذبات"، ۱۹۵۳ء میں پھیلا ہوا ہے۔ (ان تمام مباحث کو اگر ہم چاہیں تو تخلیقی عمل کی نفسیات کی بھاری بھرکم اصطلاح کے تحت بھی رکھ سکتے ہیں۔) یہ مضامین دراصل عسکری کی اس تفتیش سے پھوٹے ہیں کہ فنی و تخلیقی اظہار سے خود فن کار کی ذات کا کیا تعلق ہے۔ اس بحث کی اہمیت دو اعتبار سے ہے۔ ایک تو مذکورہ سوال کے حوالے سے، اور دوسرے عسکری کی شخصیت کے اس پہلو

کو سمجھنے کے حوالے سے کہ وہ اپنے کسی تصور یا نظریے کو حرف آخر سمجھ کر مطمئن نہیں ہو جاتے تھے، بلکہ نئے مطالعات کی روشنی میں ان پر تنقیدی نظر بھی ڈالا کرتے تھے۔ خواہ اس کا کوئی نتیجہ ان کے کسی اپنے نظریے کے خلاف ہی برآمد ہو۔ گویا یہاں بھی ان کا رویہ ایک فن کار کا تھا۔ جس کے لئے حقیقت کوئی بنی بنائی شے نہیں تھی بلکہ روز وجود میں آتی تھی۔ یہ تو ہم بتا چکے ہیں کہ ادب و فن کو وہ جذبات کا اظہار نہیں بلکہ تنظیم و تہذیب سمجھتے تھے۔

۵۵-۱۹۵۴ء میں انہوں نے اپنے اس تصور پر بھر پور تنقیدی نظر ڈالی تھی اور رائج کے تصورات کی روشنی میں اسے سمجھنا چاہا تھا۔ ان کی اس تفتیش کا حاصل یہ تھا کہ فرائیڈی نفسیات کے زیر اثر کچھ لوگوں کے نزدیک فنی تخلیق کے ذریعے فن کار کی نفسیاتی الجھنیں ارتفاع پاتی ہیں۔ یعنی جب کوئی جبلت براہ راست اپنی تسکین نہیں پاتی تو فنی اظہار کے ذریعے اس کا بدل ڈھونڈ لیتی ہے۔ ادب سے معاشرے کی بیگانگی کے باوجود اگر کوئی شعر کہتا ہے تو صرف اس لئے کہ اس کی نفسیاتی الجھنیں اسے تنگ کرتی ہیں۔ اس معنی میں فنی تخلیق علاج القریاہ ہے، جس میں مریض خود اپنا معالج بن جاتا ہے۔ وقتی سکون والے نظریے کو عسکری ادھورا اور نقصان دہ سمجھتے ہیں کہ اس کے بعد ایک شاعر اتنا مطمئن ہو بیٹھتا ہے کہ مزید کسی جھمیلے میں پڑتا ہی نہیں۔ بیشتر اردو ادیبوں کے ساتھ یہی حادثہ ہوتا ہے۔ نوجوانی کے زمانے میں گھٹے ہوئے جذبات کی تسکین کی خاطر ایک آدھ افسانہ، نظم کہہ کر باقی زندگی کے لئے فارغ ہو جاتے ہیں۔

تخلیق بطور درد کا مداوا، یہ تصور عسکری کو قبول تو ہے لیکن وہ کہتے ہیں کہ بعض شہادتیں اس کے خلاف بھی ہیں۔ یہ تو درست ہے کہ فنی اظہار وقتی طور پر شاعر کو تھوڑا بہت سکون پہنچاتا ہے، مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ "تخلیقی عمل کے دوران میں سوئے ہوئے عفریت بھی جاگ اٹھتے ہیں" کیونکہ اس سے لاشعور میں دبی ہوئی بہت سی تکلیف دہ چیزیں بھی باہر آ جاتی ہیں اور اس درد کو دبانے کے لئے شاعر کو شعوری کوشش کرنی پڑتی ہے۔ بڑے فن کاروں کے مسلسل تخلیقی عمل کو دیکھتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ وقتی تسکین سے حوصلہ پا کر یا اسے تج کر نئے نئے دکھ قبول کرنے سے ہی حقیقی فن پیدا ہوتا ہے۔ وہ اس طرح کہ بڑے فن کار کو ہمیشہ وسائل اظہار کے ناکافی ہونے کا گلہ رہتا ہے۔ "اس کی تخلیق وہ نہیں بن پاتی جو فن کار بنانا چاہتا ہے... چنانچہ ذاتی تسکین سے محرومی اس کے تخلیقی کام کی لازمی شرط" ہے۔ البتہ بعض فن کاروں کے ورد میں اس سے ایسی لطافت آ جاتی ہے کہ وہ ہم جیسے عام آدمیوں کا درد نہیں رہتا۔ ییٹس اور میر جیسے شاعر تو آخری وقت تک سلگتے رہتے ہیں۔ انہیں یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ ان کا دل آخر چاہتا کیا ہے۔ "ایسے لوگوں کے لئے شاعری علاج نہیں رہتی بلکہ الٹی عذاب بن جاتی ہے"۔ (۲۵)

جیسا کہ بیان ہوا عسکری جبلتوں کی ترتیب و تنظیم والے نظریے کے بہت حامی رہے ہیں۔ فن پاروں کی حد تک تو بات صحیح ہے، مگر کیا اس سے فن کار کی اپنی ذات میں بھی تنظیم و ترتیب یا ایک صحت مند توازن پیدا ہو جاتا ہے؟ رائج کے نظریات کی روشنی میں عسکری کو اس میں بڑا شک ہو گیا تھا۔ کیونکہ فرائڈ اور اس کے مقلدین کے مطابق ادب و فن ادیب کے دکھ درد کا مداوا نہیں کرتا بلکہ اسے بہلا وا دیتا ہے۔ فن کے ذریعے جبلتیں ارتفاع پاتی ہیں۔ یعنی ان کی جو تسکین زندگی میں نہیں ہوتی اس کا بدل فن میں ڈھونڈا جاتا ہے۔ لیکن ارتفاع اور بدل کے نظریے پر رائج کا اعتراض یہ تھا کہ بعض جبلتوں مثلاً بھوک اور جنس وغیرہ کا کوئی بدل نہیں ہو سکتا۔ یہ جبلت نہیں بلکہ حیاتیاتی عمل ہے۔ ارتفاع کی گنجائش اس وقت نکلتی ہے جب حیاتیاتی عمل کی تسکین ہو چکی ہو۔ ورنہ ارتفاع کے بجائے ردعمل ہوتا ہے۔ ارتفاع کی حالت میں لطف پیدا ہوتا ہے اور ردعمل کی صورت میں مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس بنا پر عسکری کہتے ہیں کہ ادب دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک تو ارتفاع کا دوسرا ردعمل کا۔ زیادہ تر بڑے فن پارے ردعمل کے پیدا کردہ ہوتے ہیں۔ یہاں ادبی تنقید کا سوال یہ ہے کہ کیا ارتفاع کی شاعری ردعمل کی شاعری سے قدر و قیمت میں لازمی بہتر ہوگی؟ بودلیر اور پروست وغیرہ کی تخلیقی کاوشوں کی روشنی میں عسکری کا جواب نفی میں ہے۔ دوسرا مسئلہ وہ یہ اٹھاتے ہیں کہ جذبوں رجبلتوں کی تنظیم کی صورت میں وجود میں آنے والا فن پارہ اگرچہ بڑا ہوتا ہے، مگر اس سے فن کار کی اپنی ذات میں کوئی نظم و ترتیب پیدا نہیں ہوتی! دوستوئفسکی اور بیٹھے جیسے فن کاروں کی مثالیں سامنے رکھ کر وہ کہتے ہیں فنی تنظیم کا ایسا زبردست تجربہ حاصل کر لینے کے بعد ان کی شخصیت اور بکھر کر رہ گئی تھی۔ تخلیق کو درد کا مداوا سمجھنے والے نظریے کے حامیوں کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ یہ لوگ فن کے بجائے فن کی افادیت دیکھتے ہیں۔ "فنی تخلیق کو ماءاللحم سمجھنے والوں پر مجھے اعتراض یہ ہے کہ انہیں یہ عمل اس وقت گراں قدر معلوم ہوتا ہے جب اس میں کسی اور شے کے فائدے کا پہلو نکلتا ہو"۔ اس سے تو قرون وسطیٰ کا رویہ اچھا تھا، جس میں فن اپنا جواز خود تھا۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۳۶-۳۰)

اس ساری بحث کا وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ فن اور فن کار کے آپسی رشتے کے سوال کا قطعی و تسلی بخش جواب تب ملے گا جب ایک تو فنی تخلیق اور انسانی شعور کے باہمی تعلق کی نوعیت طے ہو جائے اور دوسرے اس سوال کا جواب مل جائے کہ شعور انسانی ارتقاء کے کس درجے میں پیدا ہوا،

اور اس کی حیاتیاتی ضرورت کیا ہے۔ چونکہ سائنس ابھی تک اس سوال کا جواب نہیں دے سکی لہٰذا سر دست دیگر حیاتیاتی افعال کی طرح فائدے نقصان کی بحث میں پڑے بغیر فنی تخلیق کو بھی ایک حیاتیاتی عمل مانے بغیر چارہ نہیں۔ تخلیقی درد اٹھانا فن کار کی مجبوری ہے۔ اس میں اسے سکون بھی ملتا ہے اور درد و غم کے فتنے بھی سہارنے پڑتے ہیں۔ لیکن اس تصور پر بھی انہیں کامل اطمینان نہ تھا۔ فن اور فن کار کے رشتے کی اس بحث سے راقم کے نزدیک چند دلچسپ نتائج حاصل ہوتے ہیں:

۱۔ عسکری کے نزدیک تخلیق کلی طور پر ایک انفرادی فعل ہے۔ فرد اور معاشرے کے باہمی تعلق سے پیدا ہونے والے سینکڑوں عوامل اس پر اثر انداز ہو سکتے ہیں، مگر آخری تجزیے میں اس کا سراغ انسان کی تخلیقی خواہش اور اس کے شعور کے درمیان قائم کسی پر اسرار رشتے میں ہے جو ہنوز نامعلوم ہے۔

۲۔ معاشرہ یا اجتماعیت پرستی ادب و فن کو یا تو چند مخصوص مفادات کا آلۂ کار سمجھتی ہے یا کار بے کاراں۔ اس حیثیت سے وہ ادیب پر نوازشیں بھی کرتی ہے اور عقوبت خانوں یا جلاوطنی کی سزا بھی سناتی ہے۔ وہ فن کار کو دیکھتی تو شیر کی آنکھ سے ہے مگر کبھی کبھی مطلب برآری کے لئے سونے کا نوالا بھی کھلاتی ہے۔

۳۔ فن کسی طرح بھی جذبے کے اظہار کا نام نہیں۔ اس سے اگر کوئی تسکین پیدا ہوتی بھی ہے تو ساتھ ہی بہت سے نئے فتنوں، نئے دکھوں کا پنارا بھی کھل جاتا ہے۔

۴۔ فن بطور جذبوں، مفادوں کی تنظیم کا نظریہ عسکری نے یہاں بھی ترک نہیں کیا۔ بلکہ اس مسئلے کو ایک نئے تناظر میں دیکھ کر یہ لاینحل مسئلہ پیش کرتے ہیں کہ نظم و ترتیب کے اس مجموعے سے جسے فن پارہ کہتے ہیں، سے اس کے خالق کی شخصیت میں کوئی تنظیم و تہذیب نہیں پیدا ہوتی۔ کیوں؟

عسکری کے شخصی رجحانات، خصوصاً ۱۹۵۸ء۔۵۹ء کے بعد مشرقی مابعد الطبیعیات کی طرف ان کے سفر کو سمجھنے کے حوالے سے اس آخری سوال میں بہت سی معنویتیں ہیں۔ ان کے مضمون "ادب اور جذبات" ۱۹۵۲ء، کے حوالے سے ہم نے دیکھا تھا کہ انسانی زندگی میں جذبات کی اہمیت اور جذبوں کے فن میں مبدل ہونے کا جو طریقہ کار انہوں نے بتایا تھا اسے با سانی سلوک و احسان کے تصور تزکیہ نفس و باطن کا اصول کہہ سکتے ہیں۔ اس سے قبل "معروضیت" والے مسئلے میں وہ خود بھی آرٹ کو ایک قسم کی نفس کشی، تیاگ اور تہذیب نفس قرار دے چکے تھے۔ درخت کی پہچان اگر پھل ہے تو پھل سے درخت کی شناخت بھی ہونی چاہیے۔ دنیا کے بڑے فن پاروں کے خالقوں کی اپنی زندگی کو جب ہم اس کسوٹی پر پرکھتے ہیں تو ایک بھیانک تضاد سے دوچار ہوتے ہیں۔ انسانی زندگی کے متضاد اور متصادم جذبوں کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنانے والے فن کار ان تضادات کا اتنا شدید احساس رکھنے کے باوجود اپنی زندگی میں نظم و ضبط کیوں نہیں پیدا کر سکے؟ ان کی خود آگاہی خود احتسابی کیوں نہیں بن پاتی؟ مجملہ اور سوالوں کے عسکری کی تحریروں میں یہ احساس پہلی مرتبہ "فنی تخلیق اور درد" ۱۹۵۲ء میں نظر آتا ہے۔ یہ بھی ایک سوال تھا جس کا جواب ان کے ادبی تجربات میں کہیں نہیں تھا۔ کیا جذبوں کی تنظیم صرف فن پاروں ہی میں ممکن ہے عملی زندگی میں نہیں؟ مغربی تہذیب ایسے جواب دینے سے قاصر ہے۔ پچھلی دو صدیوں کے یورپی ادب میں ان کو اس کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں مل سکا تھا۔ یہی وہ مسئلہ ہے جسے ہم عسکری کے سوانحی باب میں نشاطیہ رنگ والے ادب کی کمی کے عنوان سے بیان کر چکے ہیں۔

اس اعتبار سے ان کی زندگی میں چھپنے والا دوسرا تنقیدی مجموعہ ستارہ یا بادبان، ۱۹۶۳ء عسکری کے عبوری دور کے تصورات کا مجموعہ ہے۔ اور یہی وہ دور ہے جس میں بقول انہی کے "انہوں نے اپنے ناقص و ناہموار ذرائع کے باوجود اس (ولیم رائخ) کی کرداریات و وجودیات کی مدد سے مطالعۂ ادب کا ایک مکمل طریقہ کار وضع کر لیا تھا"۔ (۲۶) مگر جیسا کہ ظاہر ہے پوری طرح اطمینان اس سے بھی نہیں ہوتا تھا۔ اس لیے مظفر علی سید اور نظیر صدیقی نے ستارہ یا بادبان میں درست طور پر عسکری کے مابعد الطبیعیات کی طرف سفر کے نشانات دیکھے تھے۔ (۲۷) مغربی شعر و ادب سے ایسی ہی بے اطمینانیوں کا زیادہ بھرپور اظہار ان کی کتاب وقت کی راگنی (جس میں ۱۹۶۰ء۔۱۹۷۷ء تک کے مضامین شامل ہیں) کے مضامین میں ملتا ہے جہاں انہوں نے ایک طرف تو فن کے حیاتیاتی نظریے کی کمزوریوں پر تنقید کی ہے اور دوسری طرف فن = جذبے کا اظہار والے تصور پر ان الفاظ میں کڑا سوال اٹھایا ہے کہ "مگر سوال یہ ہے کہ جذبے یا جبلت یا لاشعور کو اپنا اظہار ہی کرنا ٹھیرا تو پھر اظہار کی ایک خاص شکل یعنی شعر و ادب یا فن یا ادب کا کوئی خاص اسلوب ہی کیوں لازمی ہوا؟ اگر اظہار کی کوئی اور شکل دستیاب ہو گئی ہے تو اس میں پریشانی کی کیا بات ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۱۳) ان کا یہ سوال مغرب کے ان تصورات ادب کے حوالے سے ہے جو فن کا جواز عمرانیات، نفسیات، حیاتیات اور دیگر علوم و مظاہر میں تلاش کرتے ہیں۔ جبکہ عسکری کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ان سب میں اس کا کوئی جواز نہیں تو پھر؟ ہم عسکری کا یہ جملہ نقل کر ہی چکے ہیں جس میں فن سے فلاں فلاں فائدے پہنچنے والے تصور کے باب میں انہوں نے قرون وسطیٰ کے اس تصور کو اپنی تائید کے

سامنے پیش کیا تھا کہ ادبی تخلیق کی صلاحیت ایک الوہی صلاحیت ہے۔ فن کار کے اندر خدا کی تخلیقی صفت کام کرتی ہے، اس لئے فن اپنا جواز خود ہے"۔
لیکن یہ جواب صرف ایک اعتبار سے درست ہے۔ اس مسئلے پر مزید گفتگو آگے تصورِ روایت والے باب میں آئیگی۔

حواشی باب ۳ ، محمد حسن عسکری۔۔۔ فن، فکشن، آرٹ اور تخلیقی عمل

(۱) آگے چل کر ہم دیکھیں گے کہ عسکری اجتماعی تجربے، اجتماعی زندگی اور شعر و ادب میں اجتماعی تجربے کے احساس کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ اجتماعیت پرستی اور قوم کے اجتماعی تجربے میں شرکت اور اسے ادب میں اظہار دینا ان کے مفہوم میں دو مختلف چیزیں ہیں۔ اس پر آگے مزید بات ہوگی۔ بعض حلقوں میں عسکری کے ان تصورات اور پاکستان کی تحریک میں ان کی سرگرم شرکت کو تضاد کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ تناظر کی درستی کے لئے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ اگرچہ وہ پاکستان کو برصغیر کے مسلم کلچر اور مسلمانوں کے اجتماعی شعور و احساس اور مفاد کے تحفظ کے لئے ضروری سمجھتے تھے، مگر مسلم لیگ کی اجتماعیت پرستی کی طرف سے ادب و کلچر کو ممکنہ خطرات کی طرف سے انھوں نے کبھی آنکھیں بند نہیں کیں۔ وہ اس کی پیش بندی بھی کرتے رہے اور وقت آنے پر اس کے خلاف ایک باضمیر فنکار کی طرح ڈٹ بھی گئے تھے۔ ملاحظہ ہو سوانحی باب

(۲) ان دونوں مضامین کی تحریر و اشاعت کا زمانہ ہم نے عسکری کے مکاتیب اور ان کی اشاعت سے متعین کیا ہے۔ اول الذکر مضمون کا حوالہ ان کے ۲۹ جنوری ۱۹۴۷ء کے مکتوب بنام ڈاکٹر آفتاب احمد میں ہے۔ ان کے پہلے مجموعہ تنقید *انسان اور آدمی* میں شامل بعض اہم ابتدائی مضامین میں اٹھائے جانے والے سوالات ۔۔۔ مثلاً جدید ادب میں حافظے اور طرزِ احساس کی اہمیت، وقت اور تبدیلی کا مسئلہ، نئی اخلاقیات و خصائص کی تلاش، آرٹ برائے آرٹ کیوں، زوال پسند ادب کی اخلاقی معنویت اور اس میں سماجی ذمہ داری کا احساس ۔۔۔ کا خاکہ بھی انہی مکاتیب ۲۹ جنوری اور ۲۴ فروری ۱۹۴۷ء میں ہے۔ جبکہ ثانی الذکر مضمون منٹو اور عسکری کی ادارت میں شائع ہونے والے *اردو ادب*، شمارہ دوم میں شائع ہوا تھا، جو ۱۹۴۹ء میں نکلا تھا۔

(۳) ابرمس نے تنقیدی تصورات کے یہ چار مراحل اپنی کتاب M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York, Oxford University Press, 1953. میں بتائے ہیں۔ ہم نے اس کتاب (خصوصاً صفحات ۲۶۔۱۰) سے ضرورت بھر استفادہ کیا ہے۔ اردو میں ان مراحل کی کچھ تفصیل کیلئے دیکھئے: وزیر آغا، *تنقید اور جدید اردو تنقید*، کراچی، باب تنقید، جز "حاصلِ مطالعہ"، ص ۱۱۲ و بعد

(۴) تفصیل اور مثالوں کے لئے دیکھئے M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp11-14

(۵) ملاحظہ ہو ممتاز حسین، "شاعری اور شخصیت"، مشمولہ نقدِ حرف

(۶) Edgar Allan Poe, "The Poetic Principle",1850, in *The Complete Works*. http://bau2.uibk.ac.at/sg/poe/works/criticis/poetic.html

(۷) معروضی متلازمے کے ذریعے فنی اظہار کا تجزیہ ایلیٹ نے ہملٹ پر اپنے مضمون میں کیا ہے۔ Eliot, T. S., "Hamlet", in *Selected Prose*, ed., John Hayward, p102

(۸) Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, p 732 ' کانٹ بنیادی طور پر فلسفی تھا، اس نے انسانی علم کی حقیقت اور اس کی تحدیدات کو متعین کر کے بظاہر روحانی صداقتوں پر بالواسطہ ایمان کی فلسفیانہ گنجائش پیدا کی تھی۔ مگر انسان نے جب ایک مرتبہ آسمانی ہدایت سے منہ موڑ کر اپنی ہستی ہی کو سب سے معتبر مان لیا تو انسانی مدرکات کی محدودیت کے بارے میں کانٹ کا متحیر کن فلسفیانہ نظام اسکا راستہ نہ روک سکا۔ مابعد الطبیعیاتی معاملات جب حواس کی گرفت میں آ ہی نہیں سکتے تو اس پر ایمان لانے کے بجائے ان کے انکار کا سودا سستا تھا۔ ولیم بیرٹ کا کہنا ہے کہ دورِ جدید کے تمام انسان پرست فلسفوں، اور حتیٰ کہ ادبی تحریکوں تک کے ڈانڈے کسی نہ کسی صورت میں کانٹ کے تنقیدی فلسفے سے جا ملتے ہیں۔ Barrett, william, *Death of the soul*, ch.,4

(۹) تفصیل کے لئے دیکھئے "ART FOR ART'S SAKE", in *Dictionary of the History of Ideas*, Volume 1, p 109ff. etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-18

(۱۰) *انسان اور آدمی*، ص ۵۸: فن برائے فن کی اس بحث میں چونکہ ہم نے عسکری کے مضامین "ایک پاینیرنگ نظر" اور "فن برائے فن" مشمولہ *انسان اور آدمی* سے بکثرت حوالے دیے ہیں، اس لئے آئندہ اس باب میں اس کے حوالے متن کے اندر ہی مذکور ہوں گے۔ نیز ماسوائے اقتباسات

کے یہ بحث ملخصاً پیش کی گئی ہے۔ البتہ بعض جگہ تو سین میں تشریح جملے راقم کے ہیں۔

(۱۱) یہیں سے عسکری کے اس خیال کو بھی درست تناظر میں رکھنے کی کلید فراہم ہوتی ہے کہ وہ ادب کو تہذیب کا اظہار کس معنی میں مانتے تھے۔ شمس الرحمن فاروقی جدیدیت کے جھنڈے کے طور پر ایک زمانے میں اور کسی حد تک آج بھی، ادب کی قدر و قیمت متعین کرنے میں تہذیب یا زندگی کے دیگر مظاہر کو بھی پیش نظر رکھنے میں ادب و فن کی "لازمیت" کے لئے خطرہ محسوس کرتے ہیں۔ وہ عسکری کے تصور ادب و تہذیب میں بھی اسی خطرے کے آثار دیکھ کر انہیں کم از کم اس تناظر میں "افلاطونی، مارکسی رویے" کا حامل کہتے ہیں۔ (فاروقی، تنقیدی افکار، ص ۲۱) عسکری سے اسی قسم کا اختلاف انہیں "عسکری بنام فاروقی" والے خطوط کے بین السطور بھی محسوس ہوتا ہے، جس کے جواب میں عسکری نے لکھا تھا کہ "آپ نے ادب کی فلسفیانہ تشریح کے خاص گنوائے ہیں اور آپ کا خیال درست ہے... محض تاریخی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو شعر 'فلسفے' کے ذریعہ اظہار کے طور پر وجود میں نہیں آیا تھا"۔ (مکتوب ۱۲ر فروری ۱۹۷۰ء، مشمولہ روایت، شمارہ ۱، ص ۱۳۹) لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ۱۹۴۹ء میں بھی عسکری ادب کو کسی اور عمل کا نعم البدل رکھنے کے خلاف تھے۔ اور ۱۹۴۴ء میں بھی تفریح کے ساتھ افادیت کے بھی قائل تھے بلکہ نئی شاعری کا موقف بھی یہی بتاتے تھے۔ (مزید بحث آگے شاعری کے باب میں آئے گی۔) جبکہ فاروقی کا کہنا یہ ہے کہ عسکری قیام پاکستان کے بعد اس خیال کے قائل ہو گئے تھے کہ فن پارے کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے ہو سکتا ہے کہ اسے تہذیب کے اصل الاصول کا اظہار بتایا جائے۔ (تنقیدی افکار، ص ۲۴)

(۱۲) جھلکیاں، ص ۱۳۵: بلکہ ایک جگہ تو انہوں نے یہ تک لکھا ہے کہ "فنکارانہ احساسات کا درجہ معتقدات سے بلند ہے، کم سے کم آرٹ کی دنیا میں"۔ عقائد کی اہمیت کے بارے میں ان کے بعد کے خیالات کی روشنی میں یہ جملہ بہت عجیب لگتا ہے۔ مگر "کم سے کم آرٹ کی دنیا میں" کی قید لگا کر انہوں نے آرٹ میں حسی عنصر کی اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ اس لئے یہ بھی اشارہ کر دیا کہ میں "قرآں ور زبان پہلوی" کے الفاظ دہرا رہا ہوں۔ موسیا، آداب دانا دیگر اند"۔ جھلکیاں، ص ۶

(۱۳) جھلکیاں، ص ۷۹، ۷۶، ۷۷: ادب و فن کی اثر اندازی اور اصلیت و حقیقت سے مطابقت کے مسئلے کی اہمیت کے پیش نظر عسکری نے مولکری بلیخن کے اس مضمون کو "اپنے اشارات کی مدد سے نہ صرف دوبارہ لکھا" تھا بلکہ دوسری دفعہ پھر اس مسئلے کے حوالے سے چیخوف کے فن کا تجزیہ کیا تھا۔

(۱۴) چیخوف اور دستوئفسکی کے موازنے اور آرٹ کے ذریعے زندگی کی چھپی ہوئی تفسیر و تنقید کی یہ بحث جھلکیاں، ص ۸۰-۸۲ سے ہے۔ فن میں "جذباتی خلوص" اور "ادبی خلوص" کا یہ مسئلہ آگے بھی زیر بحث آئے گا۔ صرف اس ایک اصول کی روشنی میں یہ بات سمجھ میں آ جاتی ہے کہ آجکل شنوں کے حساب سے ہونے والی شاعری اور خصوصاً نعتیہ شاعری بے جان کیوں ہے۔

(۱۵) جھلکیاں، ص ۶۶-۱۶۳ء: مختلف جذبوں کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر دیکھنے اور ان کی شعری معنویت کے ساتھ ساتھ تہذیبی زندگی میں اس کی اہمیت کے لئے ملاحظہ ہو عسکری کا مضمون "عشق اور زندگی"، ۱۹۵۲ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، جس میں جنسی جذبے کی تطہیر پر دیگر جذبوں کے پس منظر میں بحث کی گئی ہے۔ ان مسائل کے پیچھے بھی عسکری کا جذبوں کی تنظیم والا نظریہ کام کر رہا ہے۔

(۱۶) عسکری کے مضمون "ادب اور جذبات"، مشمولہ ستارہ یا بادبان سے ان کا یہ نقطۂ نظر انتہائی مختصر طور پر اخذ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ امکان ہے کہ بعض امور تشنہ رہ گئے ہوں گے مگر اطمینان ہے کہ ان کا مطمح نظر پوری طرح واضح ہو گیا ہے۔ اوپر بیان کردہ یورپی رومانویت پر عسکری کی رائے کے لئے ملاحظہ ہو "انگریزی کا نصاب تعلیم"، ۱۹۴۴ء، مشمولہ جھلکیاں۔ یاد رہے عسکری رومانوی نظریات کے تو خلاف تھے مگر ورڈز ورتھ کے بہت قائل تھے اور اس کو رومانوی سے زیادہ کلاسکی مزاج کا شاعر مانتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ ہندوستان میں اس کی شاعری کی نسبت اس کے فلسفے زیادہ مقبول ہو گئے ہیں۔ اس معاملے میں وہ ایلیٹ کے ہم خیال ہیں۔ (دیکھئے ایلیٹ بر ورڈز ورتھ در Selected Prose) یورپ میں رومانیت سے سوریلزم تک جذبہ جس طرح جنون: اور شعور لاشعور اور خوابوں میں حل ہوا اس کے لئے دیکھئے عسکری کا مضمون "سوریلزم"، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۲، خصوصاً ص ۲۹۹ و بعد

(۱۷) جھلکیاں، ص ۶۷-۱۶۶، ۱۹۰ء: مختلف موقعوں پر رونما ہونے والے واقعات یا کسی خاص صورت حال میں ادیبوں شاعروں اور بڑے فنکاروں نے جس طرح کے رد عمل کا اظہار کیا اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے فن پاروں اور نمونے کی مثالوں کیلئے دیکھئے "فسادات اور ہمارا ادب"، "منٹو فسادات پر"، مشمولہ انسان اور آدمی، "موجودہ انگریزی ادب"، "تحسین ناشناس"، "جنگ عظیم دوم کے بعد برطانوی ادب"، مشمولہ جھلکیاں

(۱۸) جھلکیاں، ص ۱۶۳: جوئس کے یہ جملے اس کے معروف ناول A portrait of the Artist as a young man کے آخری حصے (ص ۲۳۵) سے ہیں، جہاں اس نے اپنا فلسفہ جمال پیش کیا ہے۔ (ناول میں یہ بحث اس کے ہیرو اسٹیفن ڈیڈالس کی زبانی ہے۔ جو اس نے دراصل اکوناس سے اخذ کی ہے۔) اس کے مطابق حسن ناظر کے اندر سکون پیدا کرتا ہے، اس کا کوئی مقصد نہیں ہوتا سوائے جمالیاتی احساس کی تسکین کے۔

آرٹ کو حرکی نہیں ہونا چاہیے۔ اسے نہ محبت کی خواہش پیدا کرنا چاہیے، نہ نفرت کی۔ اس معنی میں وہ پورنوگرافی اور وعظ و نصیحت دونوں کو نامناسب آرٹ قرار دیتا ہے۔ اسٹیفن کی بات سن کر اس کا ساتھی Lynch کہتا ہے کہ میں نے تو ایک مرتبہ وینس کے مجسمے کے سرین پر پنسل سے اپنا نام لکھا تھا، کیا یہ خواہش "حرکت" نہیں تھی؟ جواب میں اسٹیفن کہتا ہے کہ میں نارمل صورت حال کی بات کر رہا ہوں۔ ویسے تم نے ایک دفعہ بچپن میں گوبر بھی تو چکھا تھا !!

Joyce , James, *A Portrait of the Artist as a young man*, pp232ff

(۱۹) عسکری کے ہاں چیزوں پر چیزوں کی حیثیت سے غور کرنے کی یہ بحث ایک اور تناظر میں اردو شاعری میں فطرت کے عناصر کی کمی؛ ادب میں صفات کے استعمال، اور بالآخر مشرق و مغرب کے طرز احساس کے فرق سے جڑ جاتی ہے، جس پر وہ ۱۹۶۱ء تک مختلف حوالوں سے بحث کرتے رہے ہیں۔ دیکھیے، جھلکیاں، ص ۲۱۸، ۲۵۵ و بعد، تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۹۱، ۲۰۰، ۲۰۲، ستارہ یا بادبان، ص ۱۰۷، ۱۱۷، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۵۳؛ اور وقت کی راگنی، ص ۲۱ و بعد۔ انتظار حسین نے بھی فراق کے حوالے سے یہ بحث اٹھائی ہے۔ (انتظار حسین، نظریے سے آگے،)۔ ہم نے اس مسئلے پر آئندہ ابواب میں بھی کچھ اشارے کیے ہیں۔

(۲۰) "معروضیت"، ستمبر ۱۹۳۶ء، مشمولہ جھلکیاں، ص ۷۱-۲۷۰، بحوالہ شکیل جھلکیاں، ص ۶۳-۱۶۳؛ ہمارے زمانے کے سب سے بڑے سیاسی آدمی جارج بش نے بھی ہمیں یہی پیغام تھما کر بدترین خود پرستی کو فروغ دیا ہے۔ مگر ۳۹-۱۹۳۸ء میں ترقی پسند بھی اپنی انقلابی قراردادوں کے ذریعے یہی کر رہے تھے۔ "ادیب یا تو ترقی پسند ہے یا ترقی پسند نہیں ... آپ بحیثیت ترقی پسند مجبور ہیں کہ اپنی ادبی تحریک کو ایک خاص قسم کے افکار تک محدود کر دیں"۔ سویرا، شمارہ ۷،۸، ص ۲۵۴۔

(۲۱) جھلکیاں، ص ۳۰، انسان اور آدمی، ص ۱۸، ۲۶، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ستارہ یا بادبان، ص ۳۶

(۲۲) جھلکیاں، ص ۱۲۸؛ مزید ص ۱۶-۱۵ جہاں یہی بحث تھوڑے سے مختلف تناظر میں ہے۔ یہاں عسکری "فن میں ترغیب کے عنصر" کے ذرا سے قائل نظر آتے ہیں۔ مگر اس بحث کو جب ہم چیخوف کے بارے میں ان کے نقطہ نظر کے پس منظر میں دیکھیں تو صحیح تناظر قائم ہو جاتا ہے اور مفروضہ تضاد باقی نہیں رہتا۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ خود جوئس بھی اپنے اس اصول پر قائم نہیں رہا کہ آرٹ کا کام صرف تخلیق حسن ہے۔ اس کا ہیرو اسٹیون "کتاب کے آخر میں اپنی ڈائری پر لکھتا ہے: 'میں اپنی روح کی بھٹی میں اپنی نسل کا ضمیر بنانے جا رہا ہوں' "۔ بظاہر احساس حسن اور نسل کا ضمیر بڑی بے جوڑ بات ہے۔ لیکن دراصل حسن ضمیر ہی کی پیداوار ہے اور ضمیر احساس حسن سے پیدا ہوتا ہے۔ ویسے بھی فنکار کے اندر تخلیقی ہم آہنگی ہونی چاہیے نہ کہ منطقی۔ جھلکیاں، ص ۲۲۲

(۲۳) جھلکیاں، ص ۷۶-۷۷: آگے جدید تنقید والے باب میں ہم نے ۶۰ء کی جدیدیت کے ابہام و تجرید کے بارے میں جو گفتگو کی ہے اور عسکری کے نقطہ نظر سے اس کا جو موازنہ کیا ہے یہ بحث اس کے لیے ایک برمحل تناظر فراہم کرتی ہے۔

(۲۴) دیکھیے "جھلکیاں"، اپریل، مئی، جون ۱۹۵۰ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب اس مقصد کے لئے انہوں نے جنگ عظیم کے زمانے میں روسی، فرانسیسی اور انگریز ادیبوں کے رویوں سے مثالیں بھی دی ہیں۔

(۲۵) ستارہ یا بادبان، ص ۲۶-۳۰؛ عابد علی عابد نے بھی کچھ اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے اور اقبال کے ایک شعر سے استشہاد کیا ہے۔

﴿ فرزے لازم کہ شاید ز نو اقرارم آید   چہ شعلہ کم گردد ز گسستن شرارہ ﴾ (عابد علی عابد، اسلوب، ص ۱۰)

(۲۶) خط بنام آرکون ۱۹۷۵ء، ترجمہ مظفر علی سید، بعنوان "قرآن اور فلسفہ جدید" مشمولہ مقالات عسکری، ج ۲، ص ۱۸۱

(۲۷) تنقید کی آزادی، ص ۳۷۹؛ نظیر صدیقی، میرے خیال میں، ص ۳۲۵

باب ۴

محمد حسن عسکری ---اردو شاعری: نظری اور عملی تنقید

تخلیقی اظہار کے خارجی پیرائے کے طور پر شاعری اور فکشن میں جو بھی مابہ الامتیاز ہو، جہاں تک خیال اور مواد کے باہمی رشتے اور ان کے فنی اظہار یا آرٹ کا تعلق ہے عسکری کے ہاں شعر، افسانہ اور ناول کی کوئی الگ سے بحث نہیں ملتی۔ کیونکہ تخلیقی اظہار میں وہ اس طرح کی حد بندیوں کے قائل ہی نہیں، بلکہ ان کا تو خیال ہے۔ "یہاں نظم و نثر کی تفریق بھی جائز نہیں۔ فلوبیر اور جوئس کے بعد تنقید ان دونوں چیزوں کو الگ الگ نہیں رکھ سکتی۔ آدمی چاہے نظم لکھ رہا ہو چاہے نثر، لیکن اگر وہ تخلیق کرنا چاہتا ہے تو اندرونی دنیا اور بیرونی دنیا دونوں کو قبول کئے بغیر اور ان دونوں کو آپس میں سموئے بغیر چارہ نہیں"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۲۳۔۲۲) شاعری ہو یا تجربے کی فنی و جمالیاتی تجسیم کے دیگر اظہارات، ان کے نزدیک اصل اہمیت مواد کے استعمال کی رہی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ شعری جمالیات میں "خیال یا مواد کی قیمت واجبی سی ہوتی ہے، اصل چیز مواد کا استعمال ہے"۔ (جھلکیاں، ص ۱۳۷)

قدیم اور جدید شاعری میں خیال و مواد کے اعتبار سے بہت کچھ بدل گیا ہے۔ مگر خیال کو "شاعری" بنانے والا عنصر ہمیشہ سے مواد کو برتنے کا فن ہی رہا ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے عسکری سرسید تحریک کی عقلیت پرستی کو زیادہ پسند نہ کرتے تھے اور حالی کی اصلاحی کاوشوں کے پس منظر میں اسی حساس عقلیت کی قوت اور کمزوریوں کو کارفرما دیکھتے تھے۔ مگر اس میں کوئی شک نہیں کہ ہندوستان میں انگریزوں کے قدم جمنے سے جو نیا سیاسی سماجی اور اقتصادی نظام پیدا ہوا اور ہاتھ عسکری اس سے ناواقفیت اور غفلت کو برصغیر کے عوام کے حق میں انتہائی خطرناک سمجھتے تھے۔ انسانی زندگی میں عقل کے مقابلے میں جبلتوں اور جذبوں کی جو کارفرمائیاں ہیں، چونکہ عسکری کے نزدیک اس زمانے میں وہی ادب کا اصل موضوع رہی ہیں، اس لئے، وہ ادب سے یہ توقع رکھتے ہیں کہ وہ انسان کے باطن کیساتھ ساتھ اس کے خارج سے بھی پوری طرح باخبر رہے۔ اس لئے وہ نئے ادب اور شاعری رجحانات کے پرجوش حامی تھے۔

شاعری پر عسکری کے اولین خیالات جھلکیاں میں شامل ان کے دو مضامین "جدید شاعری"، اول اور دوم، میں ملتے ہیں۔ یہ پرانی شاعری کے حامیوں کی طرف سے نئی شاعری پر اعتراضات کے حوالے سے ہیں۔ ان میں اگرچہ عسکری نے نئے ادب رنئی شاعری کے مدافعت کی ہے لیکن بذاتہ شاعری کے بارے میں بھی ان میں ان کے خیالات کی وضاحت پائی جاتی ہے۔ علاوہ ازیں اپنے نظریہ فن اور طریق کار کے عین مطابق وہ اگرچہ خیالات کے مقابلے میں مواد کے استعمال ہی کو شاعری میں اصل اہمیت دیتے ہیں مگر مواد کے استعمال کے طور طریقوں کا باقاعدہ اور نکتہ بہ نکتہ مطالعہ کرنے کے بجائے فن پارے میں معنی و مفہوم کے اظہار اور انداز پر زیادہ زور صرف کرتے ہیں۔ معنی کے براہ راست اظہار سے زیادہ اس میں مضمر طور پر پائے جانے والے رویوں، احساسات، فن پارے کی شخصیت، انفرادیت اور "انسان" کو دیکھنے اور پرکھنے کی طرف مائل رہتے ہیں۔ ان کے نظریہ ادب و تنقید اور خصوصاً تصور شاعری کو سمجھنے کے لئے فراق گورکھپوری کا یہ جملہ خاص اہمیت رکھتا ہے: "کسی شاعر کے اشعار کا مطلب سمجھنا اتنا مشکل نہیں جتنا کسی شاعر کی شاعری کا مطلب سمجھنا"۔ (فراق گورکھپوری، "پیش لفظ"، اندازے، ص ۱۴) ظاہر ہے کہ انفرادی شعر کے بجائے "پوری شاعری" کا مطلب سمجھنے کے لئے فنی رموز کیساتھ ساتھ فرد اور معاشرے کے باہمی تعلق، ان پر تاریخ، تہذیب و کلچر کے اثرات اور حیات و کائنات کے بارے میں شاعر کے ان تصورات سے آگاہی بھی یقیناً ضروری ہے جن کا اظہار کسی فن پارے میں ہوتا ہے۔ فنی و جمالیاتی رموز کو عسکری کسی غیر ادبی مصلحت پر قربان تو نہیں کرتے مگر "خالص ادب" کی طرح "خالص تنقید" کا بھی ان کے ہاں کوئی تصور نہیں:

> "جو لوگ ادب برائے ادب کے قائل ہیں وہ بھی سب نظریہ سازی کر چکنے کے بعد فنی تنقید کے میدان میں آتے ہیں تو کم سے کم تھوڑی دیر کے لئے فن پارے کو چھوڑ کر فن کار کے متعلق غور کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ فرانس کے جن ادیبوں کی طرف فن برائے فن کا نظریہ منسوب ہے ان کے ناولوں میں یہ بات اکثر دیکھی گئی ہے کہ جب وہ کسی شاعر کے کلام یا کسی خاص عہد کے ادب کی تعریف کرتے ہیں تو ساتھ ہی یہ بھی ضرور کہتے ہیں کہ شاعر کی نسل حیاتیاتی اعتبار سے ختم ہو چکی تھی، یا وہ عہد سیاسی اور اخلاقی اعتبار سے انحطاط پذیر تھا۔ چونکہ خالص ادبی تنقید ناممکن ہے اس لئے اس قسم کے معیاروں سے بھی دامن نہیں بچایا جا سکتا"۔ (مقالات، ج ۲، ص ۲۵۵)

نئے ادب والوں کا ذکر عسکری کی بعد کی تحریروں میں اگرچہ کچھ زیادہ اچھے لفظوں میں نہیں آتا مگر وہ ان کا سب سے اہم کارنامہ یہ سمجھتے تھے کہ انہوں نے ادیبوں کے اندر اپنے گرد و پیش کے مسائل سے دلچسپی لینے کا شعور پیدا کر دیا تھا۔ ادب میں گرد و پیش کے ماحول اور مسائل کے انعکاس کا تقاضہ عسکری اور ترقی پسندوں کا مشترک تصور تھا، مگر عسکری کو اس امر میں اختلاف ہی اختلاف تھا کہ اس انعکاس میں اگر طبقاتی تقسیم، جدلیاتی کشمکش، سرمایہ و مزدور جیسے مخصوص اشتراکی مسائل نہ ہوں تو ادب ادب ہی نہیں۔

جدید شاعری پر ان کے یہ دو مضامین بیسویں صدی کے بدلے ہوئے تناظر میں شاعری کے نئے مسائل اور اس سے لطف اندوزی اور ذوق میں تبدیلی کی ضرورت اور اہمیت کا بہت عمدہ بیان ہیں۔ عسکری کہتے ہیں شاعری جدید ہو یا قدیم، اس کا مقصد ہمیشہ سے ایک ہی رہا ہے ''شاعری کرنا''! احساس کے طریقے بدلتے رہتے ہیں، خیالات اور جذبات کی اضافی قدر و قیمت مختلف زمانوں میں مختلف ہو سکتی ہے، تاکیدی نکات میں فرق آ سکتا ہے مگر شاعری کا مقصد شاعری کرنا ہی ہوتا ہے۔ یہ بظاہر ایک مبہم سا بیان ہے، مگر سابقہ باب میں تخلیق اور تخلیق کار کے تعلق پر عسکری کے چند عمری و چند فکری کے خیالات کی روشنی میں اس کا جائزہ لیں تو یہ اتنا عجیب بھی نہیں رہتا۔ پڑھنے والے پر اثر کے اعتبار سے وہ شاعری کے دو مقصد بتاتے ہیں، افادیت اور تفریح۔ ''کچھ لوگ ایک عنصر پر زور دیتے ہیں کچھ دوسرے پر۔ بہر حال یہ عنصر ہر فن پارے میں کم و بیش موجود رہتے ہیں''۔ افادیت اور تفریح کا خارجی معیار کسی ایسے زمانے میں تو متعین ہو سکتا ہے جہاں لوگوں کی اکثریت اپنا نظام زندگی بہ رضا و رغبت قبول کرتی ہو، جہاں ایک طبقے کا مفاد دوسرے طبقے سے نہ ٹکراتا ہو یا جہاں باقی طبقے ایک طبقے کی برتری تسلیم کرتے ہوں۔ اس صورت حال میں تو افادیت کا معیار مقرر ہو سکتا ہے۔ ہر وہ چیز جو ایسے نظام زندگی کو قریب لانے میں مدد کرے اوروں سے زیادہ مفید ہوگی۔ مگر جہاں نظام اقدار ہی تلپٹ ہو چکا ہو وہاں افادیت اور تفریح کا متفقہ معیار ہی مشکل ہے۔ مگر اس مقصد کے حصول کے خارجی ذرائع --- الفاظ و تصورات، تشبیہ و استعارے اور آہنگ وغیرہ --- ہر زمانے میں وہی رہتے ہیں۔ ادبی روایت بھی شاعر کی مدد کرتی ہے، مگر اصل شے کسی شاعر کا تخیلی تجربہ ہے جو اپنے اظہار کا افادی اور تفریحی معیار مقرر کرتا ہے۔ خواہ اسے عمومیت حاصل نہ بھی ہو، مگر اس کوشش کے بغیر وہ تخلیقی کام کر ہی نہیں سکتا۔ اگر کوئی شاعر ''اپنے تجربے پر تخیل کے عمل کے ذریعے اور الفاظ، اصوات اور تصورات کی مدد سے ایک ایسا نقش بنانے میں کامیاب ... (ہو جائے) ... جو ہمارے اندر تحیر کا جذبہ پیدا کر دے'' تو وہ شاعری کا مقصد پورا کر دیتا ہے۔

ان کا کہنا ہے کہ شاعری کے لئے جہاں جذبہ، تخیل اور شدت احساس کی ضرورت ہوتی ہے، وہاں تفکر بھی اہم ہوتا ہے، اگرچہ یہ صفت چند چوٹی کے شاعروں میں ہی پائی جاتی ہے۔ مگر یہ ایک الگ تنقیدی بحث ہے کہ شاعری کے لئے تفکر ضروری ہے تو کس قسم کا تفکر، اور تفکر شاعری میں ڈھلتا کیوں کر ہے۔ چند نقالوں اور غیر سنجیدہ شاعروں سے قطع نظر کوئی بھی حقیقی شاعر شعر کو محض پینک کی پیداوار نہیں سمجھتا۔ ''شعر کہنے کے لئے صرف جگر کاوی ہی نہیں کرنی پڑتی بلکہ مغز کاوی بھی'' ضروری ہے۔ اس مغز کاوی یعنی تفکر کو شعر میں ڈھالنے کی مشکل پر بعد میں انہوں نے میر کے حوالے سے بہت لکھا ہے۔ قدیم تنقید والے باب میں ہم نے مضمون آفرینی کے ذیل میں لکھا تھا کہ پرانی شاعری پر آزاد و حالی نے چند مخصوص مضامین و موضوعات کو چبائے ہوئے نوالے چبانے کا الزام عائد کرنا شروع کیا تھا، جسے بعد کے ناقدین نے بھی ورد زبان بنا لیا تھا۔ ایک ایسے ہی الزام کے جواب میں عسکری کا جواب بھی بعینہ وہی ہے جو ہم وہاں نقل کر چکے ہیں۔ یعنی

> ''موضوع تو ہر زمانہ کی شاعری کے بہر حال محدود ہی ہوں گے۔ بفرض محال اگر نئے نئے جذبے بھی ایجاد ہو جائیں تب بھی وہ لا انتہا تو ہونے سے رہے۔ فرق صرف یہ ہوتا ہے کہ ایک مخصوص زمانے میں چند مخصوص جذبے اور جذبوں کی بہ نسبت شاعروں کی توجہ کو زیادہ کھینچتے ہیں، دوسرے زمانے میں دوسرے جذبے''۔ (جھلکیاں، ص ۳۲)

جیسا کہ معلوم ہے ''شاعری = جذبے کا اظہار'' والے تصور سے عسکری سخت اختلاف رکھتے ہیں۔ اس حوالے سے جدید شاعری / نظم کے بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ ''نظم کو صرف ایک جذبے پر مشتمل سمجھنا غلط ہے۔ اگر ایسا ہو تو پھر ہر جذبے پر ایک ایک نظم کافی ہے''۔ انداز بیان کے تنوع کو بھی وہ ایک ہی طرح کے مضامین لانے کا کافی جواز نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک اس کا صحیح جواز جذبوں کی تنظیم والا نظریہ ہے:

> ''نظم میں صرف ایک جذبہ نہیں ہوتا بلکہ کئی، جنہیں آسانی سے گنا بھی نہیں جا سکتا۔ ایک تو مرکزی جذبہ ہوتا ہے اور اس سے دوسرے جذبے لپٹے رہتے ہیں۔ اور پھر ان جذبوں کے ان گنت سائے اور پرچھائیاں۔ جذبات کے یہ مرکب ہر زمانے اور ہر شاعر اور اس کی ہر نظم کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ اور ہمیں شاعری سے بددل اور بیزار نہیں ہونے دیتے۔ اس لئے اگر یہ کہا جائے تو زیادہ بے جا نہ ہوگا کہ 'جذبے کے اظہار' کا نام شاعری نہیں ہے۔ بلکہ ایک جذبے کی مدد سے ماتحت جذبوں کو بیدار کرنا اور انہیں جمالیاتی تسکین دینے والے نقش کی شکل میں مرتب و منظم کرنا''۔ (جھلکیاں، ص ۳۲)

عسکری پر جو یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ وہ شاعری میں فنی رموز کو Concepts کے حوالے سے دیکھتے ہیں، فن کے حوالے سے نہیں،(۱) درست ہونے کے باوجود صورت واقعہ کی ایک سادہ تعبیر ہے۔ چونکہ ان کے نزدیک۔

"تنقید میں 'معنی' سے مراد محض لغوی معنی نہیں ہوتے۔ بلکہ اس مفہوم میں ارادہ، لہجہ، فضا، اور مزاج بھی شامل ہیں۔ اور بغیر ان چیزوں کا خیال رکھے شعر کا مطلب سمجھنا تو الگ اس سے لطف بھی نہیں اٹھا سکتے"۔ (جھلکیاں، ص ۳۲)

لہٰذا ان کے تصورِ فن و شاعری میں اس نکتے پر خاص توجہ دینی چاہیے۔ جدید شاعری پر ابہام، مہمل گوئی اور ژولیدگی کے الزام کو بھی عسکری شاعری کے محض لغوی مفہوم کو اہم سمجھنے والی ذہنیت سے جوڑتے ہیں۔ ان کا کہنا تھا کہ تہذیب و تمدن کی ترقی، نت نئے علوم کی دریافت اور مسائل کی پیچیدگیوں کے دور میں فن کار کے اندر مرکزی جذبے کی نسبت ماتحت جذبات اور آگے چل کر ان کے لطیف سایوں اور باریکیوں کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ شعر و ادب میں "اظہار" کے باب میں عسکری کا یہ ایک مستقل تصور ہے جسے وہ Overtones کا نام دیتے ہیں۔ جس کا مطلب ہے وہ خیالات، احساسات و جذبات یا رویے، جن کا فن پارے میں کھلے بندوں اظہار نہ ہو۔ بلکہ جو اس میں مضمر طور پر پائے جائیں۔ یہ وہی شے ہے جسے ملارمے نے To evoke an object والے نظریے میں پیش کیا ہے۔ یعنی کسی معروض کو آہستہ آہستہ اس طرح ابھارا جائے کہ اس ایک خاص کیفیت یا موڈ کا اظہار ہونے لگے۔ یا جسے ٹی ایس ایلیٹ نے Objective correlatives (خیال یا جذبات کے معروضی حسی نعم البدل) کے ذریعے کسی خاص کیفیت کا اظہار کہا تھا۔ اس سارے تصور میں کھلے بندوں اظہار کے بجائے تدریجی ظہور میں آنے والی کیفیت اہم ہے، جو معروضی تلازموں، صورتحال یا واقعات کے سلسلوں کے ذریعے پیدا کی جائے۔(۲)

براہ راست معنی کے بجائے مضمر مفہوم اور تیوروں، رویے، لہجے، آہنگ یا دوسرے لفظوں میں معنی کے غیر لغوی انسلاکات کو عسکری شعر و فن کا اصل امتیاز قرار دیتے ہیں۔ غور کیا جائے تو اس کی تہہ میں کلاسیکی شعریات ہی کے کچھ اصول کارفرما ہیں جنہیں کبھی تشبیہ و استعارہ، رعایت لفظی، وضاحت کے بجائے مناسبات کا استعمال، اشارت اور رمز و کنایہ کہا جاتا ہے اور کبھی حدیثِ دیگراں۔ انھی احوال و کیفیات کی موجودگی کے سبب شعری تعبیر "شعر خوب معنی ندارد" سے کی جاتی ہے۔ شعر میں یہ وصف مواد کے بجائے 'مواد کے استعمال' کے فن ہی سے آتا ہے۔ لہٰذا عسکری اگر فنی رموز پر گفتگو کرتے نظر نہیں آتے تو بھی Concepts اور اخذ معنی کے بارے میں ان کے خیالات فن کے ان لوازمات ہی سے جڑے ہوتے ہیں۔ عسکری لکھتے ہیں کہ

"فطری چیز ہے کہ اردو شاعری میں بھی شعوری طور پر Overtones سے کام لینے کی کوشش کی جائے۔ اگر آپ اپنے اعصاب کو اکڑا لیں گے اور احساس پر پہرے بٹھا دیں گے تو صاف سے صاف شعر خود مبہم بن جائے گا۔ اور شعر میں جتنا زیادہ Overtones کو دخل ہوگا اتنا ہی زیادہ آپ اسے مہمل سمجھنے لگیں گے"۔ (جھلکیاں، ص ۳۲)

یہاں تخاطب ظاہر ہے جدید شاعری کے ان معترضین سے ہے جو بیسویں صدی کے مسائل میں الجھے ہوئے اذہان کی پیچیدگیوں اور ان کے اظہارات کے نئے پن سے ناواقف ہیں۔ لہٰذا یہاں عسکری ابہام کو از خود اہمال کہہ رہے ہیں۔ ورنہ وہ ابہام کو اس دور کی دین سمجھتے ہیں جب زندگی میں کوئی مستقل نظامِ اقدار باقی نہ رہ جانے کی وجہ سے شاعر کو نئے قسم کی محسوسات سے سابقہ پڑ رہا ہے اور انہیں بیان کرنے کے لئے وسائلِ اظہار بھی اسے خود تخلیق کرنے پڑتے ہیں۔ یہاں عسکری اس شاعری کی تفہیم کے لئے ایک نئی طرح کے ذوق کا تقاضا کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اس شاعری کو سمجھنے کے لئے شاعر کے ذہنی پس منظر سے واقفیت ضروری ہے جس میں اس کا ذہنی ماحول اور انفرادی دیو مالا کی تشکیل ہوتی ہے۔ ورنہ محض ان مسائل سے ناواقفیت کی وجہ سے واضح قسم کی شاعری کو بھی مہمل سمجھ لیا جائے گا۔ یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ "فیشن کی خاطر ابہام" پیدا کرنے والوں، "ابہام کو گہرائی" کا متبادل سمجھنے والوں اور اپنے علم کو جذباتی و تخیلی تجربہ نہ بنا سکنے والے خام کاروں کے ابہام سے تو وہ ۱۹۴۴ء میں بھی اختلاف کرتے ہیں، لیکن صورتِ احوال کے تقاضے کے تحت ابہام کے استعمال کو عسکری نہ صرف بذاتِ خود کوئی شعری نقص نہیں سمجھتے بلکہ کولرج اور ٹی ایس ایلیٹ کے حوالے سے بھی شعری لطف اندوزی کو اس کے جزوی طور پر سمجھنے اور لغوی معنی سمجھے بغیر بھی شعر کو سمجھنے کی اہمیت کے قائل ہیں، جو ظاہر ہے کہ کنایہ، رعایتِ لفظی اور ایہام وغیرہ جیسے جدلیاتی الفاظ کے استعمال ہی کی وجہ سے ممکن ہے۔

مختلف اصنافِ سخن کی ہیئتوں پر الگ الگ گفتگو یا بیان، بدیع، قواعد، عروض اور تشبیہ و استعارہ کے حوالے سے نظم و غزل کا تجزیہ، جسے عملی تنقید کہتے ہیں، جیسے معاملات عسکری کی تحریروں میں کم نظر آتے ہیں۔ مگر "جدید شاعری" پر ان مضامین میں اس کے نمونے بھی ہیں۔ معترضین کے جواب میں اپنے مطمعِ نظر کی وضاحت کے لئے انہوں نے جابجا میراجی، راشد، فیض اور اختر الایمان کی نظموں کے حوالے دیے ہیں۔ نئی شاعری پر اس اعتراض کے جواب میں کہ اس میں نظم و ترتیب، بیان کی دل آویزی اور معانی و بدیع کے رموز کا فقدان

ہے، اس کا اسلوب اجنبی، الفاظ بے محل، تشبیہیں بھونڈی اور استعارے کاواک ہیں، پرانی شاعری یا نظم سے جدید نظم کا ایک امتیاز عسکری یہ بتاتے ہیں کہ پرانی نظم کی واقعاتی یا منطقی ترتیب کے مقابلے میں نئی نظم کے اندر جمالیاتی تنظیم پائی جاتی ہے:

> "اب سے پہلے تک اردو کے ناددے فیصد نظم کو واقعات یا احساسات کی زمانی تقدم وتاخر کے حساب سے شعروں کی دم سے دم باندھتے رہے ہیں۔ دراصل جب تک نظم کا ڈھانچہ مثنوی یا غزل کا سا رہے گا اس میں ڈھیلے پن کے امکانات کافی حد تک موجود رہیں گے۔ اس قسم کی نظم میں جمالیاتی وحدت ہوتی ہی نہیں"۔ (جھلکیاں، ص ۳۸)

اس ایک نکتے سے بھی نئی شاعری کی عدم تفہیم کے بہت سے اسباب سمجھ آجاتے ہیں۔ ان کے بقول نئی "نظم ایک وحدت ہے جس کے مختلف ٹکڑوں کی زندگی ایک دوسرے پر منحصر ہوتی ہے اور جنھیں اس طرح ترتیب دیا جانا چاہیے کہ وہ اس وحدت کو زیادہ سے زیادہ تقویت پہنچائیں اور اس طرح نظم جمالیاتی تسکین دینے والا نقش بن جائے، منطقی نقش نہیں"۔ نئی نظم میں بظاہر بے ربط نظر آنے والے ٹکڑے مختلف جگہوں پر الل ٹپ نہیں پھینک دیے جاتے بلکہ ہر ٹکڑے کا اس خاص جگہ ایک فریضہ ہوتا ہے۔ مثلاً تجسس یا تحیر پیدا کرنا طوالت سے بچانا وغیرہ وغیرہ۔ اس نکتے کی وضاحت میں راشد اور فیض کی نظموں سے مثالیں دے کر کسی خاص صورتحال میں ایک خاص طرح کا تاثر پیدا کرنے کے لیے پرانی نظم اور نئی نظم کے طریق کار کے فرق کو سمجھایا گیا ہے۔

شاعری میں تشبیہ واستعارے کی اہمیت ہمیشہ ہی رہی ہے۔ مگر آزاد وحالی نے دور از کار تشبیہوں اور پیچ در پیچ استعاروں کے نام پر ان کی مخالفت کا جو سلسلہ شروع کیا، اس کا بیان ہم قدیم تنقید والے حصے میں لکھ چکے ہیں۔ عسکری نے استعارے کے مسئلے پر تفصیلی کلام تو بہت بعد میں "استعارے کا خوف" ۵۲-۱۹۵۳ء اور وقت کی راگنی والے مضامین میں کیا تھا، مگر اپنے جدیدیت والے زمانے ۱۹۴۳ء میں بھی ان حوالوں سے ان کا نقطہ نظر بالکل وہی تھا جو کلاسیکی شعریات کا رہا ہے۔ جدید شاعری کے جمالیاتی نقش و ترتیب والے امتیازی مسئلے میں عسکری کا کہنا ہے کہ نظم کے اس تصور کے پیش نظر نئے شاعروں نے تخیل میں ایک مستقل وسعت پیدا کی ہے اور تشبیہ واستعارے کی پرانی فہرستوں میں نئے تصورات واستعارات کا اضافہ کیا ہے۔ استعاروں کو ایسا زیور سمجھنا غلط ہے جو خیالات کو اوپر سے پہنایا جائے۔

> "لیکن استعارے کی ایک دوسری قسم ہے جو اردو غزل میں ہمیشہ موجود رہی ہے اور جسے تخلیقی استعارہ کہتے ہیں۔ یہ استعارہ اوپر سے عائد نہیں کیا جاتا، مضمون کے ساتھ پیدا ہوتا ہے۔ بلکہ اس استعارے کے بغیر شاید شاعر کو اس مخصوص احساس کا ادراک ہی حاصل نہ ہوتا۔ یہ استعارہ شعری سہولت نہیں ہوتا، بلکہ شعور کی سیاحی کا ذریعہ"۔ (۳)

فن برائے فن کی بحث میں ہم اشارہ کر چکے ہیں کہ عسکری کے نزدیک نئی فنی ہیئتوں کی کھوج دراصل ایک نئی اخلاقی معنویت کی تلاش ہے۔ نئے نظام تعلیم کے نتیجے میں ہمارے ہاں جب نئے سیاسی، سماجی، اقتصادی نظام اور مغرب کے نئے علوم و نئے ادبی تصورات آئے تو مغربی دنیا اور ہندوستان کے بدلتے نظام زندگی اور اقدار کے اثرات اردو کے ادیبوں پر بھی پڑنے شروع ہوئے۔ ادبی اور ثقافتی اقدار کی ان تبدیلیوں کا اثر شعری ہیئتوں پر بھی پڑا۔ غزل کی ہیئت میں تو تبدیلی کی گنجائش نہیں تھی، مگر موضوعات ومضامین اس کے بھی تبدیل ہوئے۔ لیکن اس تبدیلی کا سب سے گہرا اثر نظم پر پڑا، جس میں موضوعات کے ساتھ ساتھ ہیئت کے تجربوں کی گنجائش زیادہ تھی۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ یہ اصل میں نظام اقدار ہی کی تبدیلی تھی جس نے شاعرانہ ہیئتوں تک کو متاثر کیا۔ اردو شاعری کے اصناف سخن میں غزل بڑی حد تک اپنی مخصوص ہیئت (مطلع، مقطع، ردیف وقافیہ، بحر وغیرہ) کی بنا پر اپنا تشخص برقرار رکھے ہوئے ہے۔ مگر چونکہ اس میں مسلسل بات کہنے کی روایت عموماً کم رہی ہے اس لئے نئے نظام حیات کے پیدا کردہ مسائل غزل کی نسبت نظم میں زیادہ بیان ہوئے۔ کیونکہ اس میں پرانی اقدار کی شکست کا علامتی اظہار ظاہری ہیئتی توڑ پھوڑ تک میں آسانی سے منتقل ہو گیا تھا۔ پرانی پابند شاعری اور غزل کے پروردہ مزاج کا خیال تھا کہ نظم کی نئی ہیئتوں ___ نظم معرا، نظم آزاد اور نثری نظم ___ کی طرف پلٹنا صرف فیشن یا سہل انگاری کے سبب ہوتا ہے، ورنہ وہ کونسا خیال اور مضمون ہے جو پرانی پابند نظم یا غزل میں نہیں باندھا جا سکتا۔ لیکن عسکری کا خیال تھا کہ نہیں، زندگی اور ذہن کی تخلیقی قوتوں کا عمل دو طرفہ ہے۔ زندگی اور اقدار کی تبدیلی اسلوب بیان پر اثر انداز ہوتی ہیں اور اسالیب، زندگی پر!

جدید شاعری پر اپنے دوسرے مضمون میں عسکری کا زیادہ سروکار جہاں شاعری میں نئے موضوعات ومسائل کی چھان پھٹک اور ان کے جواز پر رہا ہے۔ وہاں انہوں نے نظام اقدار اور موضوعات کے ساتھ شاعرانہ ہیئتوں کے تعلق پر بھی ایسی بحث لکھی ہے، جو قیام پاکستان کے بعد اسالیب بیان اور اظہاری سانچوں کی تبدیلی کے ذریعے نئی تخلیقی قوتوں کے فروغ کیلئے ان کی کاوشوں کی معنویت سمجھنے میں مفید ثابت ہو سکتی ہے۔ سب سے پہلے ان کا کہنا ہے کہ شاعری اور قافیہ لازم وملزوم نہیں۔ بہت سی تہذیبوں میں اور دنیا کے بڑے شاعروں نے بے قافیہ

شعریت کی کامیاب مثالیں پیش کی ہیں۔ قافیے کی لازمیت سے آزادی کے نتیجے میں نئی نظم میں قافیہ لازمی طور پر مصرعے کے آخر میں ہی نہیں آتا بلکہ موضوع اور کیفیت کے تقاضے کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ راشد اور میراجی کی نظموں سے مثالیں دے کر قافیے کے استعمال اور مصرعوں کو چھوٹا بڑا کرنے کا جواز ایک مخصوص کیفیت کی تخلیق سے لاتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہی خیالات پابند نظم میں آ تو سکتے ہیں مگر مطلوب کیفیت مزاج اور اثر میں بہت تبدیل آ جائیگی۔ ہیئتی تبدیلی کے جواز میں عسکری کا کہنا ہے کہ آج کی دنیا میں کائنات سے متعلق کوئی ایسا نظریہ کوئی ایسا نظام اقدار باقی نہیں رہ گیا جس پر سب بغیر کسی ذہنی خلفشار کے ایمان لا سکیں۔

> ''ایسی دنیا میں، جہاں کائنات کے متعلق کوئی ایک نظریہ موجود نہ ہو جس پر اکثریت ایمان لا سکے، جہاں زندگی کی اقدار اور ذہنی پس منظر غیر یقینی ہوں، جہاں افراد کا درمیانی رشتہ ڈھیلا پڑ چکا ہو، جہاں لوگ اپنے آپ کو ذہنی کشمکش اور روحانی جنگ میں مبتلا پاتے ہوں اور سماجی حد بندیاں انھیں اپنی قید میں نہ رکھ سکتی ہوں، ایسی شعری ہیئت جس کی ہر لائن کے ارکان پہلے سے مقرر ہوں بلکہ خاتمہ تک، ہماری روحانی کیفیت اس کے کرب اور تشنج کے بیان کے لئے اتنا مناسب ذریعہ اظہار نہیں ہو سکتی جتنا کہ آزاد نظم۔ چاہے یہ بات آپ کو مضحکہ خیز معلوم ہو، لیکن وہ توازن اور تناسب جو آپ آہنگوں میں ڈھونڈتے ہیں دراصل اقدار کے توازن و تناسب سے پیدا ہوتا ہے۔'' (جھلکیاں ص ۴۶)

انگریزی شاعری کی مثالوں سے بتاتے ہیں کہ بیسویں صدی کا فنکار اندرونی تصادم اور کشمکش کا شکار ہے۔ احساس، خواہشات اور عقیدوں کے درمیان بٹا ہوا ہے۔ جب وہ سماج و اخلاق کی پابندیوں کو قبول نہیں کر سکتا تو اس کا اظہار روایتی ہیئتوں کی پابندیاں توڑ کر کرتا ہے۔ ''لیکن جب یہ لڑائی تھوڑی دیر کے لئے ملتوی ہو جاتی ہے تو اس کے جذبات کم و بیش دوسرے انسانوں کے قریب آ جاتے ہیں اور اس کا لب و لہجہ، انداز بیان، اوزان'' سب ماورائی طریقوں سے ملتے بھی لگتے ہیں۔

میراجی کی ایک نظم سے کچھ مصرعے (جس میں محبوب کے بازوؤں کے گداز پن، لمس اور ذائقے کا محسوساتی اظہار ہے) نقل کر کے اس تجربے کو ایک ایسے شاعر کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں جو ایک روایتی نظام اقدار کا پروردہ ہے:

> ''اگر روایتی بازوؤں پر نظم لکھ رہے ہوتے تو ان کے دماغ میں اس مسئلے پر دو رائیں نہ ہوتیں۔ چونکہ یہ محبوب کا بازو ہے اس لئے شہوانی جذبے کو ضرور برانگیختہ کرے گا۔ لیکن میراجی کو اپنا تجزیہ کرنا پڑتا ہے۔ اور اپنے آپ کو یقین دلانا پڑتا ہے کہ واقعی اس بازو میں جنسی کشش ہے، اور وہ ان کے اعصاب پر اثر کر رہا ہے۔ شاعری کی بنیادی ضرورت ہے کہ ہم اس مخصوص جذبے کو دائمی اور عالمگیر جذبوں کے پس منظر میں دیکھ سکیں، اسے نظام کائنات میں جگہ دے سکیں۔ لیکن جب ہمارے اندر مرکزیت رہی ہی نہیں اور ہر چیز ہمیں ایک دوسرے سے بے تعلق نظر آتی ہے تو ہم مجبور ہو جاتے ہیں کہ جذبے کے شعری قدر و قیمت نمایاں کرنے سے پہلے اس کا پس منظر قائم کریں، اسے بار بار دہرائیں، اس کا تجزیہ کریں، تب کہیں جا کر شعر کی ایک چنگاری پیدا ہوتی ہے''۔ (جھلکیاں، ص ۴۸)

اس شکستگی اور بے یقینی کی ''فضاء میں رہنے والوں کی روحانی زندگی آزاد نظم کے سوا اور کس ہیئت میں اپنا اظہار ڈھونڈ سکتی ہے؟'' نئی شاعری کے مخالفوں کو روایتی ہیئتوں اور موضوعات کے واپس لانے کے لئے انہوں نے نہایت ''آسان اور سستا نسخہ'' بتایا تھا: ''اگر آپ آزاد نظم سے اس قدر خفا ہیں تو برائے مہربانی... اس دنیا کو بدل ڈالئے اور اس کے رہنے والوں کی روحانی زندگی کو بدل ڈالیے۔ آزاد نظم اپنے آپ غائب ہو جائیگی''۔ (جھلکیاں، ص ۴۸۔۴۶)

عسکری کے نزدیک آرٹ یا شاعری کا مواد کچھ خاص قسم کے واقعات نہیں بنتے بلکہ کسی خاص صورتحال میں احساس اور اعتقاد کے تصادم کا تجربہ۔ ایک جگہ جہاں شاعری اور عریانی اور جنسیت کا مسئلہ زیر بحث ہے یہ بتانے کے بعد کہ دنیا کی اکثر شاعری ''جنسی جذبے کی ارتفاع پائی ہوئی شکل ہوتی ہے''، کہتے ہیں کہ ''شاعری اندرونی تصادم اور کشمکش سے پیدا ہوتی ہے اور یہ کشمکش جتنی تیز اور تند ہوگی اتنا ہی شعریت کا رنگ نکھرے گا''۔ نئی شاعری کے مخصوص قسم کے موضوعات و مسائل کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ''ہمارے شاعروں میں احساس اور اعتقاد کا تصادم ہو رہا ہے۔ خواہشات اور روایات کا، نئے علم اور پرانی قدروں کا، جنسیت اور اقتصادیات کا''۔ ان کے نزدیک کچھ خاص قسم کی اقدار کو قبول کرنا اور دوسری قسم کو رد کرنا اصل مسئلہ نہیں بلکہ اقدار کا تصادم ہے۔ ''وہ چیز جو شاعری کے لئے فائدے مند ہے دو قسم کی قدروں کا تصادم ہے نہ کہ نئی قدروں کی مجوزہ فہرست''۔ اس مجوزہ فہرست میں نئے اقتصادی تصورات بھی ہیں اور جنس کے مسائل بھی۔ عسکری لازمی طور پر ان مجوزہ تصورات ہی کو اہم نہیں سمجھتے بلکہ ان کی دلچسپی اس تجربے کی ہولناکی اور اس کے فنکارانہ اظہار سے ہے، جہاں جنسی جذبے کی وحدت اور لذت بھی شاعر کیلئے سکون و راحت کے بجائے عذاب اور خودکشی کا راستہ بن جاتی ہے۔ میراجی اور راشد کے ہاں جنسی معاملات سے

رغبت اور اس کی بے لذتی کا جو تجزیہ عسکری نے کیا ہے اس سے ادب، شعر کا اخلاقی وظیفہ اور کسی مخصوص سماجی صورتحال کی نفسیاتی الجھنوں کی تفہیم میں شعر و ادب کے طریق واردات کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ بظاہر یہ شاعری جنسی تشبیہ و اشارات سے مملو ہے مگر اس کے بین السطور جو تاثر ہے وہ ایک افسردہ اور مایوس انسان کا ہے جو حیات کے لذیذ ترین لمحات میں بھی تھکن، بیاس، غیر آسودگی اور گراں باری کا شکار ہے: جیسے ہم آغوشی بلکہ لذت اندوزی کے دوران بھی شہوانیت محض ایک ریگزار محسوس ہوتی ہے۔ یہ انسان ان حالوں کیسے پہنچا؟ وہ حالات اچھے تھے یا برے؟ اس کا بیان شاعر نہیں کرتا وہ تو ان کیفیات کا بیان کر دیتا ہے جن سے وہ گزرا۔ یہی ادب کا وظیفہ تنقید ہے جو طریق مخفی، چشم و ابرو کے اشارے سے منہ کر کھلے بندوں براہ راست طریقے، سے زندگی پر نظر ڈالتا ہے۔ مگر اس طریقۂ واردات کے بیشتر سے عسکری کی تنقید ہی سمجھاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ ہمارے زمانے میں ایسی اصولوں کا فقدان ہو چکا ہے جن پر اپنے جذبات خرچ کئے جا سکیں

> "اس ماحول میں جس سے نئی نسل اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں پاتی، جب اسے جذبات کی آسودگی کا سامان نہیں ملتا تو وہ زائد جذبے جنس کی طرف ڈھلک جاتے ہیں۔ اس ماحول سے ہم آہنگی تو الگ، نیا شاعر تو اسے اپنے دشمن کی حیثیت سے دیکھتا ہے۔ وہ اس کا مقابلہ کرنے کی طاقت اپنے اندر نہیں پاتا، اس لئے لازمی طور پر اپنے احساس کو جنسی جذبے میں چھپانا چاہتا ہے۔" (جھلکیاں، ص ۵۲)

یہیں پر شاعری اور اخلاقیات کے تعلق کا مسئلہ بھی آتا ہے۔ اس باب میں عسکری افلاطون کے مقابلے میں ارسطو کے قائل ہیں جس کے نزدیک "شاعری جذبات میں تہلکہ مچانے والا ہیجان پیدا نہیں کرتی بلکہ رکے ہوئے جذبات کو راہ دیتی ہے۔ اور زوائد کو خارج کر کے دوبارہ اعتدال قائم کرتی ہے"۔ وہ کہتے ہیں جب تک شاعری کو شاعری سمجھ کر پڑھا جائے اور اسے اخلاقیت کا بدل نہ سمجھا جائے اس سے نقصان پہنچنے کا احتمال نہیں:

> "لیکن جہاں شاعر نے اپنی حیثیت سے غیر مطمئن ہو کر شاعر سے زیادہ عارف، فلسفی یا مذہبی پیشوا، مصلح، معلم اخلاق، قانون ساز یا پیغمبر ہونے کا دعویٰ کیا، اور لوگوں نے اس کا مطالبہ منظور کر لیا تو پھر شاعری تو خیر خطرے میں پڑی سو پڑی، ہیئت اجتماعی کو بھی ڈرنا چاہیے کہ بھرے بازار میں مست ہاتھی گھس آیا۔ اگر شاعر اخلاقیات کے پرچار کو شاعری سے اونچا درجہ دے دے تو پیغمبری تو شاید وہ کرلے مگر شاعری اس کے بس میں نہیں رہتی"۔ (جھلکیاں، ص ۶۱) (۴)

وہ کہتے ہیں کہ شاعری کا مقصد اگرچہ قوموں کو زندہ کرنا نہیں ہوتا، مگر اس کا یہ اثر بھی ہو سکتا ہے۔ شاعری اصلاً ان روحانی اور نفسیاتی تجربوں کو پیش کرتی ہے "جو تجربہ کرنے والے کے لئے واقعی ٹھوس چیزوں کی طرح ہوتے ہیں۔ ڈرتے ڈرتے میں اس مفہوم کیلئے صوفیوں کی اصطلاح 'حال' پیش کروں گا۔ اخلاقی درس قال ہوتا ہے اور شاعری حال۔ شعر میں 'جو ہونا چاہیے' نہیں ہوتا، بلکہ 'جو ہو چکا'۔ امر متوقع نہیں امر واقع۔ اسی وجہ سے میں دعویٰ کرتا ہوں کہ کوئی شاعری جو اس نام کی مستحق ہے، اخلاق سے باہر نہیں ہوتی"۔ اسے عسکری شعر کا پہلا درجہ کہتے ہیں۔ شاعری کو اخلاقی میزان پر پرکھنے کا عمل ان کے نزدیک دوسرے درجے کا کام ہے: "دوسرے درجے کو پہلے رکھنا، ہمیں ہمیشہ بہکا دے گا۔ اس مخصوص مزاج کی جگہ اپنے اخلاقی نظام میں کیسے ڈھونڈیں، یہ بھی عرض کئے دیتا ہوں۔ شعر میں، جیسا میں نے کہا، امر متوقع نہیں ہوتا بلکہ امر واقع، اس لئے شعر اخلاقی لائحہ عمل نہیں ہوگا بلکہ اخلاقی دستاویز"۔

یہاں اہم ترین نقطہ یہی ہے کہ شاعری اخلاقی لائحہ عمل نہیں بلکہ اخلاقی دستاویز ہوتی ہے۔ کسی خاص زمانے یا صورتحال میں کسی فرد یا گروہ کی اخلاقی حالت جیسی ہے (اچھی یا بری) شعر اس کا آئینہ ہوتا ہے۔ آئینے کا کام مسخ شکلوں پر لیپ پوتی کرنا نہیں بلکہ اس کا حال پیش کرنا ہے۔ وہ ایزرا پاؤنڈ کے الفاظ میں کہتے ہیں کہ "شاعر تو خطرے کی گھنٹی ہے، وہ آپ کو آگاہ کر سکتا ہے کہ آگ لگ رہی ہے۔ لیکن اسے آپ آگ بجھانے والا انجن بننے پر مجبور نہیں کر سکتے"۔ شاعری کی اخلاقی قدر و قیمت کو افعال کی حیثیت سے نہیں بلکہ اشعار کی حیثیت سے جانچنا چاہئے۔ یعنی اس میں امر واقع کو جس طرح پیش کیا گیا ہے وہ فنی معیاروں کے مطابق ہے یا نہیں۔

> "ادب میں دو قسم کے جعل ساز ہوتے ہیں۔ ایک تو وہ جو فنی پہلوؤں کو غیر ضروری سمجھ کر صرف روحانیت یا خیالات کے بھروسے پر شاعری کرنا چاہتے ہیں۔ دوسرے وہ جو صرف ایک خوبصورت سا ڈھانچہ بنا کر مطمئن ہو جاتے ہیں۔ دوسرا گروہ صرف اپنے آپ کو نقصان پہنچاتا ہے، اور پہلا آرٹ کو"۔ (جھلکیاں، ص ۶۳)

محض 'خیالات کے بھروسے پر شاعری کرنا' اور 'الفاظ کا خوبصورت ڈھانچہ بنانا'! اگر پوچھا جائے کہ عسکری کا تصور شاعری ان میں سے کس رویے کے قریب ہے؟ تو وہ پوری طرح نہ خود کو نقصان پہنچانے والوں سے متفق ہیں اور نہ آرٹ کو، مگر ان کی اصل لڑائی آرٹ کو پہنچانے والوں سے زیادہ رہی ہے۔ لیکن چونکہ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ کسی آفاقی نظام سے رشتہ قائم کئے بغیر محض بے ربط احساسات کے

بجز دے پر زیادہ دن شاعری نہیں ہو سکتی، اس لئے شاعر کسی نہ کسی نظام کا سہارا لینے پر مجبور ہو ہی جاتا ہے۔ یہ سہارا مذہب یا قصص الاصنام یا شہوانیت کوئی بھی چیز ہو سکتی ہے۔ اس لئے وہ یہی کہتے ہیں کہ اشتراکی "جب تک ہماری شاعری کو دنیا کی سب سے بڑی شاعری نہیں کہنے لگتے میں پروپیگنڈے سے بالکل نہیں گھبراتا"۔ (۵) اس تصور کو سابقہ صفحات میں فن برائے فن کے حامیوں پر عسکری کے اعتراضات کی روشنی میں دیکھا جائے تو مزید وضاحت ہوگی۔ شاعری اور اس کے فن کے بارے میں درج بالا خیالات ان کے ابتدائی دور کے ہیں بعد میں اگرچہ تفصیل و تاکید کے نکتے ایک جگہ سے دوسری جگہ جاتے رہے۔ احساسات کا رنگ بدلتا رہا مگر آرٹ، فن، ادب و شاعری کے بارے میں ان کا یہ تصور کبھی نہیں بدلا کہ 'یہ جذبے کے اظہار کے بجائے تجربے کی جمالیاتی تجسیم کا نام ہے' اور یہ کہ کسی اخلاقی معنویت یا حیات و کائنات کے کسی تصور کے بغیر یہ بے جان خوبصورت ڈھانچہ بن کر رہ جاتی ہے، جس میں سراسر نقصان آرٹسٹ ہی کا ہے۔ اس لئے وہ کسی فن پارے کے قرار واقعی فن ہونے کے لئے جمالیاتی اور اس کے عظیم فن ہونے کے لئے غیر جمالیاتی معیاروں پر اصرار کرتے رہے ہیں۔

درج بالا سطور میں "نئی شاعری" سے مراد ۳۶۔۱۹۳۳ء میں شروع ہونے والی نئے ادب کی وہ تحریک ہے جس میں ابتداً سیاسی و مذہبی وابستگی سے قطع نظر ہر مسلک و مذہب کے ادیب شامل تھے۔ بعد میں ایک خاص قسم کی اشتراکی سیاست کے غلبے کی وجہ سے یہ تحریک ترقی پسند و غیر ترقی پسند حلقے میں تقسیم ہوگئی تھی۔ (۶) عسکری شروع میں نیاز فتح پوری گروپ کے رومانوی ادب کے ردعمل میں نئے ادب کی اس تحریک کے پرجوش موید اور حامی تھے۔ مگر کچھ عرصے کے بعد ہی چند مخصوص اسباب کی بناء پر، جن کا ذکر آگے وقتاً فوقتاً آتا رہے گا، وہ نئے ادب سے مایوس ہوگئے تھے۔ قیام پاکستان کے بعد ادب کے جمود کی شکایت کے زمانے میں انہوں نے جابجا اس طرف اشارے کئے ہیں۔ نئی شاعری جس عالمگیر بے اطمینانی کے پس منظر میں شروع ہوئی تھی اس کا ذکر رجواز درج بالا سطور ہی میں بحوالہ عسکری آگیا ہے۔ بعد میں ان کا کہنا تھا کہ ایک زمانے میں کسی مخصوص پس منظر میں ان مسائل و تجربات کا آنا تو ٹھیک تھا۔ مگر ان تجربات پر بھروسا کرکے انہی کو فارمولے کی طرح اختیار کر لینا اور نئے تجربات کو اپنے شعور میں جگہ نہ دینا، نئے ادب و شاعری کے زوال کی علامت ہے۔ ادب کے جمود و موت کا ذکر یوں تو ان کی تحریروں میں ۵۲۔۱۹۵۱ء میں آیا مگر نئے ادب کا نوحہ انہوں نے ۱۹۴۶ء ہی میں پڑھنا شروع کر دیا تھا۔ یوں دیگر اسباب کے علاوہ اس کے زوال کا سبب انہوں نے معاشرے کے اجتماعی شعور سے ادیبوں کی غفلت کو بھی بتایا تھا۔ کم و بیش ایسے ہی اسباب کی بناء پر بعد میں سلیم احمد نے بھی اپنی کتاب نئی شاعری نامقبول شاعری میں اس صورتحال کا کمال تجزیہ کیا تھا۔

☆

یوں تو عسکری کی کم و بیش ہر زمانے کی تحریروں میں شاعری کے مختلف پہلوؤں کے حوالے سے مختلف شاعروں کا ذکر آتا ہی رہا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے جم کر صرف چند ہی شاعروں پر کلام کیا ہے: جن میں میر، غالب، جرات، حالی، محسن کاکوروی اور فراق وغیرہ ہیں۔ ان کے علاوہ سرسری یا کسی خاص حوالے کے طور پر سودا، ذوق، داغ، اکبر، فانی، حسرت، جوش، یگانہ اور اقبال وغیرہ اور قیام پاکستان کے بعد ناصر کاظمی، حفیظ ہوشیار پوری، قیوم نظر اور یوسف ظفر کے نام آتے رہے ہیں، مگر ان کا ذکر یا تو کسی خاص رجحان کے نمائندے کے طور پر آیا ہیں یا پھر کسی اور شاعر کے ذیل میں ضمناً۔ جیسا کہ معلوم ہے عسکری نئے ادب اور جدید شاعری کے بھی زبردست مداحوں میں رہے ہیں۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ سوائے ایک دو تحریروں کے جدید شاعری کے اہم نمائندوں مثلاً میرا جی، راشد اور فیض وغیرہ سے ان کی کوئی خاص رغبت دیر تک نظر نہیں آتی۔ اور جدیدیت کا حامی ہونے کے باوجود حلقہ ارباب ذوق سے بھی انہیں زیادہ شغف نہ تھا۔ سوائے دور آخر کے، جب وہ جتوں کے ادب سے گذر کر مابعد الادبیات کے لامکاں میں چلے گئے تھے ان کا سروکار اگر شروع سے آخر تک مستقل طور پر کسی شاعر سے رہا ہے تو وہ میر اور فراق ہیں۔ افسانہ نگاروں میں بھی حیثیت منٹو کو دی جا سکتی ہے۔

میر، غالب اور فراق پر عسکری نے بار بار کلام کیا ہے، جبکہ اکبر پر دو، حالی پر دو، محسن کاکوروی اور جرات پر ایک ایک مضمون ہے اور نہایت جم کر لکھا ہے۔ لیکن ان کی نظر میں جو مقام و مرتبہ میر اور فراق کا تھا وہ کسی اور شاعر کے حصے میں نہیں آسکا۔ میر سے ان کے لگاؤ اور غالب سے لاگ کا سراغ عسکری کے مزاج میں بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ کہنے کو تو فراق اور ان کے شعری مزاج میں بھی مناسبت تلاش کی جا سکتی ہے، مگر فراق سے ان کا شغف اپنے اندر کسی نفسیاتی مطالعے کا موضوع بننے کا سامان رکھتا ہے۔ یہ بات نہیں کہ انہوں نے فراق کے بارے میں کوئی اہم بات نہیں بتائی، بلکہ یہ کہ فراق کی تحسین کے باب میں عسکری کے تجزیوں یا محاکموں میں مبالغے کا عنصر نسبتاً زیادہ ہے۔ جھلکیاں میں کسی پرانے انداز کے شاعر پر ان کا پہلا مضمون اکبر الٰہ آبادی پر ہے جس کے دو حصے ہیں۔ پہلا مضمون فن کار اکبر کے بارے میں ہے اور دوسرا اقدار کے نگہبان اکبر پر۔ میر پر ان کا پہلا مستقل مضمون "میر جی"، (۱۹۴۷ء، مشمولہ وقت کی راگنی) ہے۔ جس سے مظفر علی سید کے

بقول "اردو کلاسیکی ادب سے ان کی دلچسپی کا آغاز ہوتا ہے جو اس کے بعد اور گہری ہو جاتی ہے مگر افسوس کہ زیادہ وسیع نہیں ہونے پاتی"۔
(۷) عسکری کے شعری ذوق میں گہرائی یا پایابی کے مسئلے پر تو دو رائیں ہو سکتی ہیں۔ مگر یہ بات بالکل درست ہے۔ اس ذوق کی وسعت میں اردو کے وہ جن بھر شاعر بھی نہیں سما سکے۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو کہ انہیں ابتداً اردو شاعری سے کوئی خاص رغبت نہ تھی۔ اچھے یا برے شعر کی تمیز تو الگ، شعروں کا مطلب بھی سمجھ میں نہ آتا تھا۔ اس کی وجہ ہے عسکری کے مزاج میں نشاط پرور اور بلند آہنگ لہجے کی کم قبولیت ا۔ ان کا یہ رنگ طبیعت کچھ تو خلقی تھا مگر اس میں بہت زیادہ شدت بیسویں صدی کے اس المیہ شعور نے پیدا کر دی تھی جس کا بھرپور اظہار مغربی ادب میں ہوا ہے۔

فراق گورکھپوری پر بطور شاعر عسکری کے سات تو مستقل مضمون ہیں۔ مگر میر پر مستقل مضمون پانچ یا چھ سے زیادہ نہیں۔ البتہ مغربی ادب سے لیکر اردو افسانے تک اور سماجی و تہذیبی مسائل سے لیکر جنسیات تک، میر اور فراق کا ذکر ان کے قلم سے بے ساختہ ٹپکتا رہتا ہے۔ غالب پر عسکری نے ایک دو مضمون ہی لکھے ہیں۔ میر اور فراق پر لکھتے ہوئے بعض رویوں کے نمونے کے طور پر غالب کا ذکر اکثر آتا رہا ہے۔ لیکن فنکار غالب سے زیادہ ایک مخصوص مزاج کے نمائندے کے طور پر۔ اصل میں کسی فن پارے میں 'مزاج' کی تلاش اور تعین' ہمیشہ سے عسکری کا ایک خاص مسئلہ رہا ہے۔ یوں تو ایک طرح سے ان کے زیر بحث آنے والے سب شاعروں کے بارے میں یہی بات کہی جا سکتی ہے مگر غالب کی مخصوص انانیت، عسکری اور غالب کی فن کاری کی شناخت کے درمیان ایک حجاب بن گئی تھی۔ ہم نے ابھی لکھا کہ غالب کے ساتھ ان کا رویہ الگ کا تھا، مگر اہم بات یہ ہے کہ، بے تعلقی کا ہرگز نہیں! میر کے علاوہ غالب کا تقابل عسکری نے جب بھی کسی دوسرے شاعر کیساتھ کیا ہے تو انکی انانیت زدگی سے قطع نظر اس کے شعری فن کو اکثر اس سے بڑا بتایا ہے۔ اسطرح دیکھیں تو عسکری غالب کی فنکارانہ عظمت کے انکاری تو نہیں مگر انکے مزاج سے ناموافقی کے سبب زیادہ خوش بھی نہیں۔ لہٰذا اس پر جب بھی کلام کرتے ہیں تو کسی خاص رویے کی نشاندہی کے لئے۔

سب سے پہلے تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ عسکری کے نزدیک "مزاج" کیا شے ہے جس پر وہ بہت سے عوامل کو پرکھتے ہیں۔ پھر یہ کہ شعر و ادب میں وہ کس قسم کے تجربے کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اس سے اردو شاعروں کے بارے میں ان کے خیالات بھی سامنے آتے رہیں گے۔ ہم نے عسکری کے بارے میں اب تک جو کچھ لکھا ہے، اس سے اندازہ ہو رہا ہوگا کہ ادب ان کے نزدیک 'احساس' اور 'اعتقاد' یا 'امر واقع' اور 'امر متوقع' کے درمیان موجود دوئی سے پیدا ہونے والی کشمکش کو حسی تجربے کے طور پر محسوس کرنے اور اس کے فنکارانہ اظہار کا نام ہے۔ ان کے نظام اشیاء میں حسی تجربہ اور اسکے اظہار کے مختلف اسالیب کی اہمیت ہر فکری نظام اور مجرد تعقلات سے زیادہ اہم ہے۔ ادب و فن میں وہ تخیل کی کارفرمائی کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔ مگر تخیل کے اظہار میں ایسے اسالیب کو اہم جانتے ہیں جن میں بلند ترین عقلی، ذہنی اور فکری پہلو بھی عام محسوساتی علائم و رموز، پیکر و تمثال، الفاظ و محاورات، وران سے بھی بڑھ کر روزمرہ کے لب و لہجے والے انسانی لباس میں ظاہر ہوں۔ دوسرے لفظوں میں وہ فکر سے زیادہ وجود، فلسفے کے مقابلے میں فن، معقول کے مقابلے میں محسوس، تعقل کے مقابلے میں تخیل، اور علم کے مقابلے میں ادب کے زیادہ قریب ہیں۔ ان کا علم اپنے زمانے کے دیگر نقادوں کے مقابلے میں جیسا بھی اور جتنا بھی رہا ہو، مگر وہ مزاجاً "عالم" نہیں بلکہ فن کار تھے۔ اپنے بارے میں بالکل ابتدائی زمانے میں انہوں نے جو یہ لکھا کہ "عالم بننے کی مجھ میں اتنی ہی صلاحیت ہے جتنی ترقی پسندوں میں آرٹ کی اہمیت سمجھنے کی۔ اور عالم کہلانے کا اتنا ہی اشتیاق ہے جتنا سر پر دو من بوجھ لاد کے پانچ میل چلنے کی داد پانے کا۔ اگر مجھے غرور ہے تو اپنے تاثرات کا، جو میرے ہیں"۔ تو اس میں انکساری ہرگز نہیں۔ علمیت و منطق کے مقابلے میں تاثرات کو وہ اسی لئے اہم جانتے تھے کہ ان کے نزدیک یہ کسی شے کو جاننے سے نہیں بلکہ بھوگنے اور اپنے اوپر بیتانے سے پیدا ہوتے ہیں۔ اپنے مضمون "انسان اور آدمی" کے آغاز میں انہوں نے جو یہ جملہ لکھا ہے کہ "اگر مجھ میں کسی نظریاتی موضوع پر اتنی دیر مسلسل اور متواتر سوچنے کی صلاحیت ہوتی تو بھی (یہ) امر مشکوک رہتا کہ اس قسم کی صلاحیت کسی افسانہ نگار کے لئے موزوں بھی یا نہیں"۔ تو اپنے مزاج کے اسی پہلو کی طرف اشارہ کیا تھا۔ (جھلکیاں، ص ۲۰۶؛ انسان اور آدمی، ص ۳۱)

فارسی شاعری سے عسکری جتنے بھی واقف رہے ہوں مگر یہ ان کے مزاج سے لگا نہیں کھاتی تھی، کیونکہ ان کے نزدیک اس میں اپنے غم یا نشاط کا اظہار انسانی زندگی کی مجبوریوں اور معذوریوں سے، خواہ وقتی طور پر ہی سہی، الگ ہو کر کیا جاتا ہے۔

> "فارسی شاعری کا کمال یہی ہے کہ وہ سرشاری اور خود رفتگی کے لب و لہجے سے جذبے کو ہر دوسری چیز کے مقابلے میں ایک مستقل اور آزاد ہستی بخش دیتی ہے اور اس طرح یہ احساس دلاتی ہے کہ انسان زندگی کے مقابلے میں تن کر کھڑا ہو سکتا ہے، زندگی سے آزاد ہو سکتا ہے"۔

(مقالات، ج۱، ص ۳۶۷؛ مزید تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۵۵)

اس کے مقابلے میں وہ اردو شاعری سے زیادہ انس اس لئے محسوس کرتے تھے کہ "اردو شاعری اور نثر دونوں میں روز مرہ کی معمولی زندگی کا احساس بہت قوی ہے"، "جس کی شہادت وہ میر، مصحفی اور درد کے کلام میں وافر پاتے ہیں اور کہتے ہیں اپنے جذبات میں سرشار ہو جانے کا احساس اردو شاعروں میں بھی ممکن ہے، "مگر روز مرہ کی زندگی کے احساس سے پیچھا چھڑانا ان کے بس کی بات نہیں تھی۔ یہ چیز ان کے مزاج کا ایک لازمی جزو تھی۔ وہ جذبے کو اپنانا تو چاہتے تھے، مگر خالص شکل میں جذبے کو اپنانا ان سے ممکن نہیں تھا۔ وہ جذبے کو اس کے دور دراز مناسبات، متعلقات اور پس منظر سے الگ نہیں کر سکتے تھے"۔

فارسی اور اردو شاعری کے امتیاز کے بارے میں عسکری کا یہ تصور درست ہے یا غلط اس کا فیصلہ کرنے سے راقم یوں قاصر ہے کہ فی الحال تو وہ 'اشعار کا مطلب سمجھنے' کی راہ میں ہے۔ پوری روایت کی شاعری کا مطلب سمجھنے کی منزل اس سے ابھی دور ہے۔ لیکن یہاں اہم بات یہ ہے کہ عسکری نے جو امتیاز بیان کر کے اردو شاعری سے اپنی خصوصی رغبت ظاہر کی ہے یہ ان کے اپنے ادبی مزاج کا تعین بھی کرتا ہے۔ جس میں وہ عقلی تجربے کو چھوڑ حسی تجربے کو بھی خارجی زندگی کی روز مرہ کی مناسبات کے بغیر قبول نہیں کر سکتے۔ یہ نہیں کہ وہ غم ونشاط کے جذبات کے انکاری ہیں بلکہ وہ کہتے ہیں کہ زندگی کی چھوٹی چھوٹی مجبوریوں کو ان کے مقابل رکھ کر دیکھنے ہی سے ادب اور فن پیدا ہوتا ہے۔ اردو شاعر کی مجبوری وہ یہ بتاتے ہیں کہ وہ "ایک طرف تو اپنے غم ونشاط کے جذبات کا انکار" نہیں کر سکتا کہ یہ اس کے جسم و جان کا حصہ ہیں، "دوسری طرف وہ زندگی کی چھوٹی چھوٹی مجبوریوں سے بھی انکار نہیں کر سکتا"۔ ان دونوں میں سے کسی کو ترجیح دینے سے مسئلہ سلجھتا نہیں۔ اردو شاعری اس مسئلے سے الجھتی رہی ہے کہ "خارجی دنیا کے مقابلے میں میرے ذاتی احساسات کی کیا قدر و قیمت ہے"۔ (۸)

عسکری کہتے ہیں کہ اس بنیادی مسئلے کے ذیل میں دو اور دو چار کی ریاضیاتی مساوات کی طرح کا توازن پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ اس کی تشکیل تو فن اور ادب ہی میں ممکن ہے۔ یعنی زندگی کے مطالبات بھی پیش نظر رہیں اور جذبات کی شدت، قدر و قیمت اور وقار بھی اس طرح قائم رہے کہ دونوں کے مثبت پہلوؤں کو گزند نہ پہنچے

> "ممکن ہے کہ یہ توازن الفاظ میں بھی نہیں بلکہ صرف لب و لہجے کے ذریعے ظاہر ہو، جیسا میر کے بہت سے شعروں میں ہوا ہے۔ دیکھنے میں تو لب و لہجہ بڑی بے جان اور بے مقدرت سی چیز معلوم ہوتا ہے، مگر سچ پوچھیے تو کسی تہذیب کی ساری روحانی کاوش اور جدوجہد کا نچوڑ لب و لہجے میں آ جاتا ہے"۔ (مقالات عسکری، ج۱، ص ۳۶۹)

عسکری کے امتیازی مزاج اور ادب، فن و شاعری سے ان کے مطالبات کا بھی وہ مقام ہے جہاں ان کے اندر میر سے ایک مسلسل لگاؤ اور مستقل وابستگی شروع ہو جاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ زندگی اور احساس کے تقابل کی یہ کشمکش یوں تو بہت سے شاعروں میں ہے مگر وہ کبھی ایک طرف جھک گئے ہیں کبھی دوسری طرف۔ کبھی انہوں نے صرف جذبے کو قبول کر کے زندگی سے آنکھیں چرانے کی کوشش کی ہے کبھی زندگی کے مطالبات کے سامنے جذبے کی بے بسی پر افسوس کر کے رہ گئے ہے۔ "یہ طاقت میر تقی میر ہی میں تھی کہ انہوں نے زندگی اور جذبے کو ہم رتبہ اور ایک جیسی قوت اور عظمت رکھنے والی حقیقتوں کی حیثیت سے ایک دوسرے کے مد مقابل لا کھڑا کیا اور اس تصادم سے انتشار یا اضمحلال نہیں بلکہ ہم آہنگی، توازن اور قوت پیدا کی"۔ (ایضاً ص ۳۶۹) میر کی شاعری میں یہ سب کچھ عسکری کو فکر و فلسفے یا معنی و مفہوم کی سطح پر نہیں، بلکہ لب و لہجے اور احساس و مزاج کی Overtones میں نظر آیا تھا۔ عسکری کے زمانے تک اور بعد میں بھی میر کو "آہ" کا شاعر سمجھا جاتا رہا ہے۔ مگر عسکری کے ہاں میر کو محض "آہ" کا شاعر نہ سمجھنے کی روش بھی پائی جاتی ہے۔ عسکری کے اس مزاج اور اس سے جنم لینے والے تقاضے میر جس انداز سے پورے کرتا ہے۔ اس کے پس منظر میں اگر غالب کی سب سے الگ اور برتر نظر آنے کی خواہش (جس میں وہ ایک طرف جھک کر رہ گئے ہیں) کو اس کے تجریدی اسلوب اور حسی مناسبات سے کٹے ہوئے تخیل کے ساتھ ملا کر دیکھیں تو غالب سے ان کے توحش کے اسباب بخوبی سمجھ میں آ جاتے ہیں۔

آگے بڑھنے سے پہلے غزل کے بارے میں عسکری کے خیالات جان لینا بھی مفید رہے گا جو انفرادی احساس و جذبے کو دوسروں یا دنیا کے یا اجتماعی تجربے کے پس منظر میں رکھ کر دیکھنے سے ہی عبارت ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اردو غزل اجتماعی تجربے کے احساس سے مملو رہی ہے اور "انفرادی تجربات سے زیادہ اجتماعی تجربات کے اظہار کیلئے موزوں ہے"۔ وہ اردو غزل کو افراد نہیں بلکہ پورے معاشرے کی تخلیق سمجھتے ہیں "جس میں تشبیہ و استعارات، الفاظ، ردیف، قافیے، بحریں موضوعات بلکہ بعض معنوں میں احساسات تک پہلے سے مقرر رہے ہیں"۔ جذبات کتنی ہو (یعنی مضامین) وہی مقرر نہیں بلکہ کہنے کے طریقے تک مقرر ہیں۔ انہی پابندیوں کیساتھ بڑے شاعروں سے لیکر عام شاعروں

تک وہی گنے چنے مضامین باندھتے تھے۔ "اچھے شاعروں کے دماغ سے گزرنے کے بعد اصل موضوع میں طرح طرح کی لطافتیں پیدا ہو جاتی تھیں اور مجموعی حیثیت سے زبان بھی نکھرتی جاتی تھی"۔ انہی معنوں میں عسکری یہ کہتے تھے کہ کوئی بھی شاعر تنہا شاعری نہیں کرتا، بلکہ اس کا معاشرہ بھی اس کیساتھ شریک ہوتا ہے۔ "اردو کے عظیم ترین شاعروں نے اردو غزل میں وہ لچک بھی پیدا کر دی ہے کہ وسیع سے وسیع اجتماعی تجربے بڑی آسانی سے اس میں جذب ہوتے چلے جاتے ہیں"۔ تقسیم کے بعد فسادات کے تجربے کا سب سے پہلا اظہار اگر عسکری کو غزل میں نظر آیا تھا تو اس کا سبب غزل کے بارے میں ان کے اسی تصور میں پوشیدہ ہے۔ "اگر سب سے پہلے غزل نے فسادات کے اجتماعی تجربے کو اپنے تمام گزشتہ تجربات کے ساتھ گھلا ملا کر ایک کر دیا تو تعجب کی بات نہیں"۔ فارسی غزل سے اردو غزل کے امتیاز کے اسی تصور کی وجہ سے انہیں ناصر کاظمی کے اس سوال پر "بڑا اطمینان ہوا کہ صاحب، تغزل کیا چیز ہوتی ہے"؟ عسکری کے یہ خیالات ۱۹۴۹ء کے ہیں مگر اس سے پہلے ۱۹۴۶ء میں بھی ان کی رائے یہی تھی جب اردو شاعری خصوصاً غزل میں انہیں فطرت کے عناصر کی کمی کا احساس ہوا تھا: "غزل میں تو خیر بات ہی اور ہے۔ وہاں تو فطرت کا دخل بطور علامت کے ہوتا ہے، شاعر کی ذاتی پسند یا ذاتی تاثرات کو کم ہی دخل ہے۔ اس لئے غزل سے فطرت کے جیتے جاگتے تاثر کا مطالبہ کرنا تو ایک حد تک غیر ضروری سی بات ہے"۔ (جھلکیاں، ص ۲۵۵)

اس کے بعد ۱۹۵۵ء میں نئے لکھنے والوں پر غالب کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے بھی وہ یہی رائے رکھتے تھے کہ غزل کے مضامین متعین ہیں اور رموز و علائم بھی۔ (مقالات، ج ۱، ص ۳۷۶) یاد رہے کہ عسکری یہ بات حالی کی طرح اردو شاعری کی تحقیر کیلئے نہیں بلکہ اس کی امتیازی شان کے حوالے سے کہہ رہے ہیں حالی اور عسکری کے اس رویے کے فرق میں بھی اپنی روایت اور کلچر کے بارے میں حالی کے احساس کمتری اور عسکری کے احساس توازن میں لگایا جاسکتا ہے۔ "مطالعہ میر کی ایک دشواری" ۱۹۶۰ء، میں وہ ایک طرف تو حالی و شبلی کے "جذبے کے اظہار" والے مطالبے اور دوسری طرف جدیدیت کے اس مطالبے کے جواب میں کہ شعر میں امیج ہونا چاہیے، عسکری کہتے ہیں کہ فارسی اردو کی پرانی شاعری میں اگر "فی الفور کوئی جذبہ یا امیج نظر نہ آئے تو ہمیں ایسی چیز کو شعر" ماننے سے انکار نہ کر دینا چاہئے بلکہ یہ سوچنا چاہئے کہ "ہم ایک تہذیب کے معیار کو زبردستی دوسری تہذیبوں پر نہیں ٹھونس سکتے"۔ (مقالات، ج ۱، ص ۳۷۲) یاد رہے کہ یہ اس دور کی بات ہے جب وہ تصور روایت کے قریب آجانے وجہ سے شخصی علامت کے مغربی تصورات ترک کر چکے تھے۔ لیکن یہاں تاریخی تسلسل کی خاطر سر دست اس بارے میں ان کے پرانے خیالات بھی لکھے جاتے ہیں۔

غزل کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ انفرادی سے زیادہ اجتماعی تجربے کے اظہار کیلئے موزوں ہے اور یہ کہ اس کے علائم و رموز متعین ہیں اس بات کو بہتر طور پر سمجھنے کے لئے "نشان" اور "علامت" کے بارے میں عسکری کے اس تصور سے استفادہ مفید ہوگا جو انہوں نے اکبر الہ آبادی کے خاص وصف کے ذیل میں بیان کیا ہے۔

> "نشان بڑی سیدھی چیز ہے۔ بس صرف نام، جس کی مدد سے آپ کسی چیز کو پہچان سکیں۔ یوں تو ایسا کون سا لفظ ہے جس کے ساتھ انسانی جذبات تھوڑے بہت لپٹے ہوئے نہ ہوں، تاہم 'نشان' میں جذبات کا دخل کم سے کم ہوتا ہے۔ اور یہ سیدھا معروضی، خارجی اور غیر شخصی چیز ہے۔ اس کے برخلاف 'علامت' موضوعی، داخلی اور شخصی چیز ہے۔ 'علامت' کا مقصد یہ نہیں ہوتا کہ اس سے کسی چیز کو پہچاننے میں آپ کو مدد ملے۔ بلکہ یہ تو کسی انسان یا کئی انسانوں کی ایک یا ایک سے زیادہ جذباتی کیفیتوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ بالکل ممکن ہے کہ یہ کیفیتیں بہت پیچیدہ اور ناقابل تجزیہ ہوں۔ شاید اس علامت کے علاوہ (دیگر؟) الفاظ میں ان کے اظہار کا اور کوئی طریقہ ہی نہ ہو۔ یہ تو رہا ان دونوں کا فرق۔ لیکن ایک ہی لفظ ایک جگہ 'نشان' ہو سکتا ہے اور دوسری جگہ 'علامت'۔ اب یہ شاعر کی تخیلی اور تخلیقی قوت پر منحصر ہے کہ وہ لفظ کو کیا بناتا ہے"۔ (جھلکیاں، ص ۱۳۸)

یعنی وہ لفظ کو لفظ ہی رہنے دیتا ہے یا اسے علامت بنانے کی سکت رکھتا ہے۔ عسکری کہتے ہیں کہ شاعری میں زیادہ سروکار علامتوں ہی سے رہتا ہے، اور یہ شاعر کی شخصی جذباتی زندگی کا آئینہ تو ہوتی ہی ہیں "لیکن بہت سے اور آدمیوں کو بھی ان میں اپنی جھلک دکھائی دیتی ہے"، اسی لئے وہ دوسرے لوگ بھی کسی شعر میں اپنا آئینہ دیکھ سکتے ہیں۔ ان کے نزدیک اس اعتبار سے کسی شاعر کے دو فرائض ہوتے ہیں:

> "ایک تو لوگوں کی ذہنی و جذباتی زندگی کے اظہار کے لئے علامتیں ڈھونڈنا، دوسری طرف یہ دیکھنا کہ اس کے چاروں طرف جو 'نشان' بکھرے ہوئے ہیں، ان سے لوگوں کی کون کون سی جذباتی کیفیتیں وابستہ ہیں ـــ خواہ ان لوگوں کو اس سے آگاہی ہو یا نہ ہو۔ شاعر کے چاروں طرف جو چیزیں ہوتی ہیں وہ انہیں مجہولیت سے رہائی دلا کر ان کے اندر معنویت پیدا کرتا ہے"۔ (جھلکیاں، ص ۱۳۹)

بیسویں صدی میں جبکہ اجتماعی اقدار کی مرکزیت ختم ہو چکی ہے عسکری اس کام کو ذرا مشکل محسوس کرتے ہیں مگر وہ کہتے ہیں کہ اس عمل سے

"بعض وقت چیزوں کے متعلق شاعر اپنی جماعت کا جذباتی ردعمل متعین کرتا ہے"۔ اس طرح شاعر کا ایک بہت "بڑا فریضہ ہے کہ وہ برابر نشانوں کو علامتوں میں تبدیل کرتا رہے، تاکہ جماعت کا شعور ایک دوسرے سے بے واسطہ، بے مقصد اور بے معنی چیزوں کے طوفان میں بھٹکتا نہ پھرے، بلکہ اپنے تجربے میں آنے والی حقیقت سے آگاہی حاصل کرنے کے مواقع ملتے رہیں"۔

ان تصورات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو شاعری کے کلاسیکی عہد میں بڑے شاعروں نے ایک بڑے پیمانے پر عام روزمرہ کے نشانات کو اس طرح علامتوں میں بدل دیا کہ وہ اجتماعی تخلیقی شعور کا حصہ بن گئی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں غزل کے مضامین تک یکساں نظر آتے ہیں، جو حالی وغیرہ کے اس کا عیب ہے۔ عسکری کہتے ہیں کہ غدر کے زمانے تک کچھ الفاظ کے ترک و اختیار کے علاوہ

> "بحیثیت مجموعی اردو غزل میں ایک ہی قسم کی علامتیں استعمال ہوتی رہی ہیں اور خارجی دنیا نے بھی شاعروں سے نئی علامتیں استعمال کرنے یا پرانی علامتوں کو نئے معنی دینے کا مطالبہ نہیں کیا۔ شاعر اور اس کی جماعت دونوں کو اچھی طرح معلوم تھا کہ شعر میں کن علامتوں، کن چیزوں سے کام لیا جاتا ہے۔ اور ان علامتوں کے مقابل کون سی جذباتی کیفیتیں ہیں۔ لیکن غدر کے بعد نئے جذباتی مرکبات پیدا ہوئے اور انہوں نے اپنے اظہار کے لئے مچلنا شروع کیا۔ ساتھ ہی چیزوں کی دنیا میں حیرت ناک تبدیلیاں ہوئیں، ریل نکلی، تار شروع ہوا، کالج کھلے، اخبار جاری ہوئے وغیرہ وغیرہ۔ تو اس وقت شاعروں کے سامنے دو کام تھے۔ ایک تو نئے جذباتی مرکبات کو اظہار کے وسیلے بہم پہنچانا، دوسرے نئی چیزوں کو علامتوں میں تبدیل کرنا، یا دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ ان چیزوں کے متعلق جماعت کے جذباتی ردعمل کا پتہ چلانا، اسے متعین کرنا اور جماعت کی جذباتی اور ذہنی زندگی میں ان چیزوں کا مقام دریافت کرنا"۔ (جھلکیاں، ص ۱۳۰۔۱۳۸)

انہوں نے اکبر الہ آبادی کا امتیازی کمال یہ بتایا ہے کہ نئے زمانے کا وہ واحد شاعر ہے "جو نئے نشانوں کو علامتوں کا درجہ دینے میں کامیاب ہو سکا ہے"۔ یاد رہے کہ عسکری کے نزدیک پرانی علامتوں میں نئی معنویت پیدا کرنا اور بات ہے (جو آزاد اور حالی نے بھی کسی قدر کر لی تھی) اور نشان کو علامت میں بدلنا دوسری۔ یہ دوسرا کام تخیل کی زبردست تسخیری صلاحیت کے بغیر ممکن نہیں۔ اپنے زمانے میں یہ صلاحیت اکبر ہی میں تھی کہ اس نے اس کو ایک شعری تکنیک کے طور پر برتا اور مغرب سے آنے والی نئی اور چھوٹی چھوٹی چیزوں کو زندگی کی بڑی بڑی اقدار کی نمائندگی اور ترجمانی کے لئے استعمال کر لیا۔ قیام پاکستان کے بعد جب عسکری نئے تخلیقی تجربوں کی اہمیت پر لکھ رہے تھے، بجملہ اور باتوں کے ان کا ایک گلہ یہ بھی تھا کہ نئے شاعر نئی چیزوں کا ذکر تو کر دیتے ہیں مگر یہ اشیاء کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتیں۔ الفاظ پر اس خلاقانہ قدرت کی ضرورت ہے جس کے ذریعے نت نئے الفاظ/اشیاء نشانات سے علامتوں میں بدل جاتی ہیں۔ اس میں کچھ خرابی غزل کے متعین سانچوں کی بھی ہے۔(۹)

لیکن ہم سر دست اکبر کا ذکر چھوڑ کر واپس اردو غزل کے اسالیب بیان کے متعین ہونے اور اس میں میر و غالب کے بارے میں عسکری کے رویے کی طرف پلٹتے ہیں۔ اردو غزل میں جب مضامین سے لیکر علامتیں تک متعین ہیں اور غزل کے ہر شاعر کو ان تعینات کی پابندی کرنی پڑتی ہے تو سوال ہے ایسے میں کسی شاعر کی انفرادیت اور دوسروں سے اس کا امتیاز جاننے کا طریقہ کیا ہوگا؟ ان کا کہنا ہے کہ

> "اب ہمارے پاس صرف ایک ہی طریقہ رہ جاتا ہے اور وہ یہ کہ ہم شاعر کے لب و لہجے کو سمجھیں اور یہ دریافت کریں کہ یہ لب و لہجہ کس مزاج کے آدمی کا ہو سکتا ہے اور اس مزاج کے آدمی کا رویہ زندگی کے بارے میں کیا ہوتا ہے"۔ (مقالات، ج ۱، ص ۳۷۶)

اس طریقے میں ممکنہ خرابیوں کا احساس اور اس کے امکان کو رد کئے بغیر عسکری مختلف شاعروں کے تقابل میں بدرجہ مجبوری اسی طریقے پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہاں دو چیزیں اہم ہیں: ایک تو متعین اسالیب بیان کے اندر کسی شاعر کی انفرادیت کو جانچنے پرکھنے کے لئے عسکری کے ہاں "لب و لہجہ اور مزاج کا تصور"، اور دوسرے "زندگی کے بارے میں کسی شاعر کا رویہ"۔ ڈاکٹر آفتاب احمد یہ لکھتے ہیں کہ ہمارے پرانے شعرا خالص فن اور تکنیک پر زیادہ توجہ دیتے تھے۔ شعر کی تراش خراش اور الفاظ کے رکھ رکھاؤ کو اہم جانتے تھے۔۔ وہ ان متعین حوالوں اور رابطوں کی نمائندگی کرتے تھے جو جمے ہوئے پختہ سماجی نظام میں مسلمہ اور معیاری حیثیت اختیار کر چکے تھے۔ پرانے شاعروں کے نزدیک اپنی انفرادیت سے زیادہ بات اجتماعی شعور سے اپنا رشتہ جوڑنا تھا۔ خالص انفرادی کیفیات جو اجتماعی تجربے سے منسلک نہ ہوں اہم نہ بھی جاتی تھیں۔ "قدیم دور کا شاعر اپنے شاعرانہ انفرادیت کے کرشمے مضمون کی ندرت میں نہیں اپنے انداز بیان اور اسلوب کی ندرت میں دکھاتا تھا"۔ اجتماعی شعور کی ان رضاکارانہ پابندیوں کے دور میں "اپنی انفرادیت عموماً شعر کے آہنگ اور لب و لہجے" میں دکھائی جاتی تھیں۔ اس لئے "غزل کی شاعری دراصل لہجے کی شاعری ہے"۔ (۱۰) انفرادی لب و لہجہ اور مزاج کے امتیاز کو ذریعہ شناخت بنانے کا یہ تصور اصل میں اردو تنقید کو محمد

حسن عسکری کی دین ہے۔ اور ایک ایسے دور میں جب سماجی معاشی شعور ہی سب سے اہم مسئلہ تھا عسکری کا شعر و فن کے اس پہلو پر زور دینا وقت کے گرداب میں مخالف دھارے پر تیرنے کی جرأت تھا۔

ان کا یہ کہنا کہ "مزاج ایک ایسا لفظ ہے جس سے شاید ہر جدید آدمی بھڑکے گا"، (جھلکیاں، ص ۱۱۱) خالی از معنویت نہیں۔ اس میں زندگی، عشق اور عام انسانی تعلقات کو تخلیقی تجربے میں ڈھالنے سے لے کر صرف لغوی مفہوم کو اہم نہ سمجھنے والے تیوروں، رویوں، آہنگ، فضا، ماحول اور کیفیات کے وہ تمام انسلاکات آجاتے ہیں جو فوری مفہوم سے وابستہ نہ ہوں، اور جنھیں پرکھنے کے پیمانے فنی رموز کے اس نظام سے وابستہ ہیں جو کلاسیکی شعریات کے رگ و پے میں سمائے ہوئے تھے۔ ان چیزوں کے مقابلے میں "زندگی کے بارے میں رویے" کا تصور ایک جدید تصور ہے۔ یہ کہنا تو شاید صحیح نہ ہوگا کہ کلاسیکی شاعروں میں زندگی اور اس کا رخ متعین کرنے والے محرکات کے بارے میں کوئی تصور نہیں تھا۔ لیکن شعر و ادب میں اس کے انعکاس کے مسائل پر تنقیدی بحثیں ان کے ہاں یقیناً نہیں تھیں۔ لیکن ایک خاص زمانے میں جب یہ مسائل اہمیت اختیار کر گئے تو ان کے بارے میں دو ردِ عمل ممکن تھے: یا تو اس سوال کو قابلِ توجہ ہی نہ سمجھا جائے کہ چونکہ کلاسیکی شعریات میں اس سے سروکار نہیں رکھا گیا اس لئے ہم بھی کیوں اس بارے میں کوئی رائے قائم کریں۔ یا اس کے بارے میں کوئی برا بھلا موقف اختیار کیا جائے۔ عسکری کسی بھی موجود چیلنج سے آنکھیں بند کر کے گزرنے کے قائل نہ تھے۔ انہیں سرسید کی کاوشوں کا صرف ایک یہی رخ سب سے زیادہ پسند تھا کہ انہوں نے زندگی کی نئی قوتوں کے چیلنج کو قبول کیا تھا۔ اس لئے انہوں نے اس بارے میں اپنا ایک موقف اختیار کیا، جس پر ہم بعد میں آئیں گے۔

میر اور غالب کے بارے میں (میر کے بارے میں مفصل مگر غالب پر اشارتاً) درج بالا دونوں معیارات کی روشنی میں عسکری نے سب سے پہلی رائے اپنے مضمون "میر جی" (مشمولہ وقت کی راگنی) کتاب میں اس مضمون پر ۱۹۴۷ء کا سال ہے۔ لیکن عسکری کے ۲۱ رجون ۱۹۴۵ء کے ایک خط اور اس پر ڈاکٹر آفتاب احمد کے ایک حاشیہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ جون ۱۹۴۵ء سے قبل علی گڑھ میں پڑھنے کے لئے لکھا گیا تھا) میں دی تھی۔ اگرچہ وہاں ان دونوں معیاروں کا ذکر نہیں لیکن شاعری سے متعلق عسکری کی بے شمار تحریروں سے اس کی تصدیق ہو سکتی ہے۔ اس مضمون میں میر اور غالب کے بارے میں ان کی جو رائے ہے، جو غالب کے حوالے سے "جلدی میں قائم کی گئی تھی" اور انہیں اُس وقت دیوانِ غالب پڑھنے کی مہلت نہیں ملی تھی۔ لیکن بعد (۱۹۵۱ء) میں 'غالب کو اکثر پڑھتے رہنے کے زمانے' میں وہ اسے اہم شاعر تو سمجھنے لگے تھے مگر ان کے معیار میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ ان کا تھیسس اب بھی پہلے والا ہی تھا۔ بعد میں سلیم احمد نے تو اس تھیسس کو اپنایا ہی، مگر شروع میں ان سے اختلاف کرنے والے ڈاکٹر آفتاب بھی بڑی حد تک ان کے ہمنوا ہو گئے تھے۔ (۱۱)

"میر جی" میں میر کے بارے میں عسکری کا بنیادی تھیسس اس گمبھیر سوال کے پس منظر میں ہے کہ

> "جب تک آدمی صرف عارضی غم یا عارضی نشاط، ہنگامی تاثرات اور وقتی جذبات میں محو رہتا ہے اس وقت تک تو کوئی خلش نہیں ہوتی۔ لیکن اس غم و نشاط کی ہنگامیت پر تھوڑا سا قابو پا کر انہیں ذرا وسیع پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی جائے تو فوراً یہ سوال سامنے آ کھڑا ہوتا ہے کہ ان جذبات و احساسات کی، ہمارے آدرشوں کی، ہمارے طرزِ زندگی کی اور خود ہماری، نظامِ کائنات میں کیا حیثیت ہے اور کیا وجہ ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۲۰۵)

انا اور غیر انا کے درمیان تصادم کے مسئلے کو عسکری فنکار کا اصلی مسئلہ سمجھتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ اپنی ذات اور خارجی حقیقت میں سے کسی ایک کی طرف مائل ہو جانا تو معمولی بات ہے۔ مگر بڑا فنکار کوئی ایک رخ اختیار کرنے کے بعد مطمئن نہیں ہو جاتا بلکہ اپنے رویے کو دوسروں کی آنکھ سے دیکھنے کی تاب بھی رکھتا ہے۔ انسان کے اندر لامحدود آرزوئیں اور جذبے ہیں۔ اسے خود اپنی عظمت کا احساس ہے۔ وہ کسی پابندی کو قبول کرنا نہیں چاہتا۔ عالم موجودات سے آگے بھی اگر کوئی شے ہے تو اس پر چھا جانا چاہتا ہے۔ مگر دوسری طرف اسکی راہ میں خارجی کائنات کی قہاریاں یا اسکی اپنی باطنی محدودیت اور مجبوریاں بھی حائل ہیں۔ ایسے میں اسکے سامنے دو راستے ہیں: یا تو خارجی کائنات اور اپنی موت کے احساس سے بندگی بے چارگی کا رویہ اختیار کر کے مایوسی و شکستگی، اور پھر کلبیت و مردم بیزاری کا شکار ہو جائے۔ یا پھر ایک صحت مندانہ طریقے سے اپنی خودی کو قربان کر دے۔

عسکری سوال کرتے ہیں کہ انسان اپنی خودی کو کس قربان گاہ پر قربان کرے؟ "خدا کے سامنے؟ نظامِ کائنات کے سامنے، یا انسانیت کے سامنے، حسن یا فطرت کے سامنے"؟ یہ ساری قربانیاں بہت آسان ہیں۔ کیونکہ یہ ساری چیزیں غیر مرئی اور مجرد ہیں۔ ان کے سامنے خود کو پیش کرنے میں انسان کو کوئی عار اور توہین محسوس نہیں ہوگی۔ لیکن اگر اپنے جیسے عام انسانوں کے سامنے، جن میں

ہزاروں کمزوریاں، گندگیاں، عامیانہ پن اور ذلتیں ہوتی ہیں، اپنی خودی پیش کرنے کا سوال ہو تو کتنے آدمی تیار ہوں گے؟ عسکری اسی کو اصلی روحانی ریاضت سمجھتے ہیں؛ اور میر کی عظمت اسی میں سمجھتے ہیں میر اپنے اور دوسروں کے پس منظر کو نہیں بھولتے اور انہیں حقیر سمجھے بغیر اپنے نقطہ نظر اور اپنی حقیقت سے مایوس ہوئے بغیر، وہ دوسروں کے نقطہ نظر کی اہمیت تسلیم کرتے ہیں۔" انہیں اس خیال سے ذرا بھی گھبراہٹ نہیں ہوتی کہ انہیں اور ان کی اقدار کو دوسروں کے نقطہ نظر سے بھی جانچا جا سکتا ہے"۔ چنانچہ وہ قدم قدم پر دوسروں سے اپنا موازنہ کرتے ہیں" اور فیصلہ بھی وہ ہمیشہ اپنے حق میں نہیں لاتے"۔ دوسروں کے معیار پر اپنے آپ کو بھی جانچ سکتے ہیں اور اپنی کمزوریوں کا اعتراف کرتے ہیں۔ وہ اپنے اوپر طنز بھی کرتے ہیں، مگر اس میں تلخی اور بے زاری شامل نہیں۔ میر اپنے اور محبوب کی اس لازمی حیثیت کو نہیں بھولتے کہ وہ دونوں انسان ہیں، دونوں کی اپنی اپنی مجبوریاں ہیں۔ وہ محبوب سے التفات چاہتے ہیں تو اس بناء پر نہیں کہ میر اس سے برتر ہیں۔ بلکہ اس لئے کہ دونوں ایک ہی جگہ کے ہیں۔ محبوب کی بے اعتنائی کو بھی وہ ہمیشہ سخت دلی، ظلم یا بدکرداری نہیں سمجھتے۔ عسکری کے خیال میں میر کو فرد کی لازمی تنہائی کا بھی احساس ہے، جس کی وجہ یہ ہے کہ" دو انسانوں کے جذبات واحساسات میں پوری مطابقت بالکل ناممکن ہے"۔ اس لئے محبوب اگر چاہے بھی تو عاشق سے کلی یگانگت ممکن نہیں۔ لہٰذا میر میں زندگی، دوسروں اور دنیا کے حوالے سے تسلیم و رضا اور صبر و قرار کا رویہ ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ میر کے ہاں توازن اور ہم آہنگی کے یہ رویے صرف مضمون ومفاہیم ہی میں نہیں بلکہ شعری رویوں اور بول چال کے لہجوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ جن سے وہ" ہنجاریکی خیالات اور عوام کے محاوروں میں جان ڈال دیتا ہے"۔ اپنی ذات، محبوب، دنیا اور زبان کے بارے میں اُس کے ان رویوں کو ایک اور جگہ عسکری نے تخلیقی عمل کے دوران فن کار، معاشرے اور زبان کی شخصیت کے تال میل سے جنم لینے والے توازن میں میر کی فن کارانہ کاوشوں کے ذریعے واضح کیا ہے۔ (۱۲)

انا اور غیر انا کے تصادم اور زندگی کے بارے میں رویے کے معیار پر عسکری جب اردو کے دوسرے بڑے شاعر غالب کو پرکھتے ہیں تو وہاں انہیں ایک ایسی خود پسند اور انانیت زدہ شخصیت نظر آتی ہے جس کے پاس ہر شے کا معیار اپنی ہی ذات ہے، اور دوسرے سب ہیچ ہیں۔ انہوں نے جب بھی غالب پر لکھا ہے یا دوسرے شاعروں کے درمیان غالب کا ذکر آیا ہے اس کا لب لباب یہ ہے۔ " غالب کے یہاں عاشق کو اپنی ہستی اور خصوصاً اپنی ذہانت اور انفرادیت کا احساس اتنی شدت کے ساتھ ہے کہ... چاہے... ہم اسے ذہنی بیماری نہ کہیں، بعض وقت تو یہ احساس مشیخت ورنہ کم سے کم تکبر سے ملنے لگتا ہے۔.. (غالب کے نزدیک) محبوب کی ضرورت بھی صرف اتنی ہے وہ عاشق کے اعصاب میں ارتعاش پیدا کر دے"۔ غالب کے ہاں پائے جانے والے عاشق اور محبوب کے اس تصور کے پیش نظر ان کا کہنا ہے کہ" غالب کا دماغ (اپنی یا عاشق کی) اس شخصیت کی ندرت کا بے طرح قائل ہے۔ اور اس کا یہ علم ہی اسے عشق اور زندگی کی معراج پر نہیں پہنچنے دیتا"۔ (جھلکیاں، ص ۲۳۱۔۲۲۹) عشق کی معراج پر پہنچنے کے لئے اپنی انا کی قربانی ضروری ہے۔ اس کے بغیر محبوب کیلئے وہ سرشاری، خود سپردگی اور مر مٹنے کا جذبہ نہیں پیدا ہوتا جو میر، اور حتیٰ کہ حالی تک میں موجود ہے۔ عسکری کے نزدیک غالب کے ہاں یہ خود سپردگی اگر دو ایک جگہ آئی بھی ہے تو اس طرح جیسے" کوئی نشے میں وحشت ہو کر خودکشی کرتا ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۸۷) زندگی، عشق اور دنیا کے بارے میں رویے کے اس فرق کی وجہ سے" میر اعلیٰ ترین زندگی کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ" بنانا چاہتا ہے۔ یہ اعلیٰ ترین زندگی اس کا عشق ہے۔ اس لئے" میر کیلئے عشق عام انسانی تعلقات سے الگ کوئی چیز نہیں ہے"۔ اس کے برعکس غالب کیلئے" اعلیٰ ترین سطح پر پہنچنے کے لئے انسانی تعلقات کو ترک کرنا ضروری ہے"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۷۷۔۷۳)

"داخلیت" کی طرف رویے کے حوالے سے بھی عسکری میر اور غالب میں یہی فرق دیکھتے ہیں

"میر کی داخلیت میں آپ ایک ہمہ گیر کیفیت پائیں گے۔ وہ اپنی داخلیت کو عام زندگی کی داخلیت کے ساتھ یکجان کر دینا چاہتے ہیں۔ غالب کے یہاں معاملہ بالکل الٹا ہے۔ ممکن ہے وہ حیات محض سے ہم آہنگ ہونا چاہتے ہوں، مگر اپنی داخلیت میں عام زندگی کی پرچھائیں تک دیکھنا انہیں گوارہ نہیں۔ میر عام زندگی کو اپنے اندر جذب کرنا چاہتے ہیں، غالب اسے اپنے اندر سے خارج کرنا چاہتے ہیں۔ یہ چیز انہیں ایک کھوٹ، ایک ملاوٹ محسوس ہوتی ہے"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۳۰)

اپنے معاملات میں دوسروں کی شرکت، احساس رفاقت، دردمندی اور دہر سے عبرت بھی قبول نہ کرنے والے غالب؛ اور محبوب کا التفات اپنی کسی انفرادی خصوصیت کے بجائے محض انسان ہونے کے ناطے طلب کرنے والے میر کے درمیان فرق کو عسکری نے رونے جیسے بظاہر معمولی عمل میں بھی محسوس کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ رونا، محض ایک انفرادی فعل یا تکلیف کا بے ساختہ اظہار نہیں، بلکہ اس کی ایک سماجی معنویت بھی ہے:

"جب آدمی روتا ہے تو وہ اس یقین کا اظہار کرتا ہے کہ دوسرے نہ ان میری تکلیف کے اظہار کو سمجھیں گے اور مجھے ہمدردی حاصل ہو سکے گی۔ آنسو اجتماعیت پر اعتماد کی دلیل ہیں۔ مگر غالب اس دور کی نمائندگی کرتے ہیں جب انسان کے اندر سے یہ اعتماد زائل ہو رہا تھا۔ چنانچہ اردو میں غالب ایک ایسے شاعر ہیں جو رونا جانتے ہیں نہیں۔ غالب نے جب بھی رونے کا مضمون باندھا ہے تو محض خانہ پری کے لئے۔ وہ رونے سے اس طرح بچتے ہیں جیسے اس حرکت سے ان کی خودی کو ٹھیس لگی ہو... غالب بالکل تھم روتے ہیں"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۳۱۔۱۳۰)

غالب کے شعر آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے الخ پر لکھتے ہیں کہ "شعر کے لہجے میں کوئی درد یا کسک نہیں ہے، بلکہ آہ کی بے اثری سے غالب لطف دے رہے ہیں... ان کے لئے آہ کی بے اثری ہی زیادہ سود مند ہے۔ کیونکہ (اس سے) ان کے اور کائنات کے درمیان حد فاصل قائم رہتی ہے... چھوٹی شخصیت کا آدمی ہمیشہ رونے سے ڈرتا ہے۔ کیونکہ رونے کا مطلب ہی اپنی ہستی سے باہر جو دوسری قوتیں ہیں ان کی مادرانہ شفقت کا اعتراف ہے"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۲۶) اس کے برعکس میر کا رونا دوسروں پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔

میر صاحب رُلا گئے سب کو ۔۔۔ کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

غالب کے علاوہ دنیا کے بارے میں اس رویے کا دوسرا بڑا نمائندہ، عسکری، اقبال کو سمجھتے ہیں۔ اس بحث کے شروع میں ہم نے عرض کیا تھا کہ ان کے نزدیک فارسی کے مقابلے میں اردو شاعری کا امتیاز ذاتی جذبوں اور آرزوؤں کو دنیا اور انسانی مناسبات کے پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کا ہے، اور اس میں صحت مندی کا رویہ ایک کو دوسرے کی قیمت پر قبول کرتا نہیں بلکہ دونوں میں ہم آہنگی اور توازن پیدا کرتا ہے۔ اس رزمگاہ میں غالب کی دنیا ذاتی خواہشوں، امنگوں اور حسرتوں کی دنیا ہے۔ جس میں دوسرے کا دخل اسے گوارا نہیں۔ اپنی کمزوریوں، شکستوں وانفرادیت و خود پسندی اور غفلت و آگہی کا معیار وہ دوسروں کو نہیں بلکہ خود کو سمجھتا ہے۔ دوسروں سے مختلف یا برتر ہونے کا احساس عسکری کو غالب کے علاوہ اگر کہیں اور نظر آتا ہے تو اقبال میں۔ "اقبال کے نزدیک آدمی کی عظمت کیلئے یہی چیز کافی ہے کہ وہ دوسروں سے مختلف ہو۔ انسان کی بزرگی اس میں ہے کہ فوق الانسان ہو... ان کے آدرش کے مقابلے میں روزمرہ کی دنیا اتنی پست ہے کہ انہیں انسانوں کی صحبت سے زیادہ عزلت گزینی پسند ہے"۔ فطرت کے بارے میں اقبال کے تسخیری رجحان کو بھی وہ اسی پس منظر میں دیکھتے ہیں۔

"اقبال کے ذہنی رویے نے ان کی شاعرانہ صلاحیتوں کو بالکل دوسری سمت میں لے گئے۔ اقبال کا عقیدہ تھا کہ ہیچ چیز اس قابل نہیں کہ انسان ان سے اثر قبول کرے، اسے تو ان پر اثر انداز ہونا چاہیے۔ چنانچہ اقبال کے اندر فطرت سے متاثر ہونے کے خلاف ایک قسم کی مدافعت پیدا ہو گئی تھی۔ یہی کیا، وہ تو حیاتی تجربے سے ہی ڈرنے لگے تھے"۔ (جھلکیاں، ص ۴۵۸)

"غالب کا اثر نئے لکھنے والوں پر"، ۱۹۵۵ء، میں جرأت، فانی، یگانہ، جگر اور جوش پر غالب کے اثرات کے بارے میں عسکری کا کہنا لکھا ہے کہ مزاج میں تھوڑی بہت ظاہری مماثلت کے باوجود ان میں سے کسی پر بھی غالب کا کوئی اثر نہیں۔ یگانہ جیسے "غالب شکن" کے اندر بھی ظاہری "انانیت پرستی" اور "وہی اکڑ بکڑ" دیکھنے کے باوجود اس کے لب و لہجے کو غالب سے مختلف بتاتے ہیں "جس شخص کے دل میں عام زندگی، اور عام انسانوں کا احترام نہ ہو وہ یگانہ جیسی زبان لکھ ہی نہیں سکتا"۔ اس کے برعکس غالب "زبان بھی وہ استعمال کرتے ہیں جس کا عام انسانوں سے تعلق نہ ہو۔" غالب کی سادہ اور "سہل ممتنع" والی زبان کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ اس میں بھی اس کا انداز دوسروں سے مختلف ہے۔ کیونکہ اس کے پیچھے غالب کا یہ احساس ہے کہ اگر دوسروں کے اندر سمجھے جانے کی طلب ہے تو انہیں

"اپنی سطح سے بہت اونچا اٹھنا پڑے گا۔ اس لئے اس زبان میں سادگی کے باوجود ایک طرح کا تکلف اور تصنع بھی ہے۔ اس کے برعکس یگانہ تو اشعار میں... وہ الفاظ استعمال کرتے ہیں جو عام بول چال کے ہیں۔ یگانہ ان الفاظ کے استعمال سے اپنے شعر میں عام انسانوں کی بول چال کی فضا پیدا کر دیتے ہیں اور یوں ذہنی اور روحانی (روحانی ؟) طور پر عام زندگی سے بہت قریب آ جاتے ہیں"۔ (مقالات، ج ۱، ص ۳۷۹۔۸۰)

☆

میر اور غالب کی شخصیت، مزاج؛ اور زندگی کے بارے میں ان کے رویوں اور زبان و اسلوب کے تقابل کے یہ نتائج ہم نے عسکری کی ۱۹۴۵ء تا ۱۹۵۵ء کی مختلف تحریروں سے اخذ کیے ہیں۔ اردو کے ان دو بڑے شاعروں کے بارے میں ان کی یہ رائے تازندگی نہیں بدلی۔ غالب اور اقبال کے اس تصور پر تو بعد میں سلیم احمد نے غالب کون اور اقبال ایک شاعر میں پوری ایک عمارت کھڑی کر دی جس کی بنیاد بڑی حد تک عسکری کی قائم کردہ تھی۔ (ملاحظہ ہو سوانحی باب میں عسکری کا اقتباس: "اقبال کو شاعر کہہ دیجیے تو لوگ چراغ پا ہو جاتے

ہیں...) عسکری کے دوست ڈاکٹر آفتاب احمد نے، جن کا کہنا ہے کہ انہوں نے "میرجی" میں غالب کے بارے میں عسکری کی رائے سے اختلاف کیا تھا، (حاشیہ مکتوب عسکری بنام آفتاب احمد، ۲۱/جون ۱۹۴۵ء) اپنے مضمون "غالب کی عشقیہ شاعری" میں عشق کی طرف غالب کے دو رویے بتائے ہیں۔ پہلا رویہ بھی عسکری والا ہے، جسے آفتاب صاحب نے مزید دلائل وشہادتوں سے مزین کیا ہے۔ اپنے مضامین میں عسکری نے اپنے موقف کی تائید میں غالب کے جتنے اشعار دیے ہیں، اُن سے کہیں زیادہ اشعار آفتاب صاحب نے جمع کر دیے ہیں۔ لیکن انہوں نے غالب کے ایسے اشعار بھی پیش کیے ہیں جو عسکری کے تشخیص کردہ مذکورہ بالا "ذہنی رویوں سے ہٹ کر پر خلوص اور حقیقی عشقیہ تجربات کی ترجمانی کرتے ہیں اور کبھی کبھی ان کی تردید بھی"۔

سوال یہ ہے کہ غالب کے ہاں پائے جانے والے ان دونوں رویوں کی موجودگی میں عشق کے بارے میں غالب کا حقیقی رویہ کونسا قرار پائے گا؟ اس پر آفتاب احمد نے بات کی ہے اور اسے غالب کی "نیرنگی تمنا"، انسانی فطرت اور حقیقت کے رنگا رنگ پہلوؤں کے تماشائی کے طور پر غالب کی "نفسیاتی ژرف بینی" اور "حسیاتی بیداری" سے سلجھانا چاہا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے چھتیس صفحے کے مضمون میں غالب کے پہلے رویے پر چھبیس اور دوسرے پر صرف دس صفحات میں بحث ہے۔ اس سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ محتاج بیان نہیں۔ آفتاب احمد بھی کہتے ہیں کہ غالب کا غم، غم عشق کی بنا پر کم اور غم روزگار کی بنا پر زیادہ تھا، جس کی تفصیل اسی مضمون میں بہت دی گئی ہے۔ آفتاب صاحب کی یہ بھی تحقیق ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد "غالب بطور شاعر خاموش ہو گئے" تھے اور اردو خطوط میں ایک نئے اسلوب سے سامنے آتے ہیں، جن میں ان کا شیوہ، مجبوراً ہی سہی، تسلیم و رضا کا ہے۔ اس اسلوب میں ایک اور طرح کے غالب کا اظہار ہوتا ہے۔ "غالب کا غم" نامی مضمون کو، جس میں آفتاب احمد نے غالب کی نظم ونثر کو ملا کر کچھ مختلف نتیجہ نکالا تھا، عسکری نے ادبی تنقید کے اعتبار سے تو اچھا کہا تھا، مگر غالب کے اندر اس تبدیلی کو نشوونما کے بجائے Reaction formation اور غالب کی Wit کو Affect blockage کہا تھا۔ (مکتوب ۲۸/ جنوری ۱۹۵۳ء) اسی کے کچھ آثار بعد میں آفتاب احمد کے مضمون "غالب کے اردو خطوط" میں بھی نظر آتے ہیں۔ (۶۳) ہمارا کہنا ہے کہ غالب کے اس دوسرے رویے کو کیوں نہ اس معاشرے کے تصور عشق کی روشنی میں دیکھا جائے جس میں میر کا طرار بھی محبوب سے دور بیٹھتا ہے کہ تقاضائے ادب یہی تھا، جس میں احترام محبوب کی خاطر تمنائے وصل سے دستبرداری بھی عاشق کے نزدیک کمال عشق تھا۔

میل من سوئے وصال وقصد او سوئے فراق   ترک کام خود گرفتم تا برآید کام دوست

ایسے میں غالب کے اشعار میں پائے جانے والے دوسرے رویے کو اس معاشرتی روایت کی لاشعوری پاسداری کا فیضان سمجھا جا سکتا ہے۔ جس سے انحراف کا راستہ غالب کو وہ روح عصر دکھا رہی تھی جس کی بنا پر عسکری نے غالب کو اپنی روایت کا پہلا رومانی کہا ہے۔ یہاں اس نکتے سے بھی صرف نظر نہیں ہونا چاہیے جو شمس الرحمن فاروقی نے اٹھایا ہے کہ عسکری میر کو اپنی شخصیت تج دینے کے لیبل میں محدود کر دیتے ہیں۔ (شب خون، اکتوبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۲ و بعد) اس نکتے کو بھی میر کی شاعری کے عمومی اور غالب رویے کی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ یعنی اس کے تصور عشق میں احترام محبوب کا رویہ غالب ہے یا اس کے دامن کو حریفانہ کھینچنے کا!

جیسا کہ ذکر ہوا غالب کے بارے میں عسکری کی یہ رائے ۱۹۴۵ء سے تھی اور جو بقول ان کے 'جلدی میں قائم کی گئی تھی'، مگر جو ۱۹۵۱ء میں 'غالب کو اکثر پڑھتے رہنے کے دور میں' مزید گہری ہو گئی تھی۔ اگرچہ اب انہوں نے غالب کی انفرادیت اور عظمت، جو کچھ اور جیسی کچھ عسکری کی نظر میں تھی، کا ایک قرینہ بھی دریافت کر لیا تھا، جس کا اظہار ان کے دو مضامین "غالب کی انفرادیت" (تخلیقی عمل اور اسلوب) اور "غالب کا اثر نئے لکھنے والوں پر"، (مقالات عسکری، ج ۱) میں ہوا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ یہ عظمت میر کے مقابلے پر نہیں، بلکہ اپنی خود پسندی اور انانیت زدگی کے حدود میں رہ کر <u>بڑی شاعری کرنے والے شاعر کے طور پر</u> تھی۔ اپنے زمانے میں غالب نے جس طرح مغربی ادب کے رومانوی، انفرادیت پرستانہ رجحانات کو بغیر کسی ظاہری وسیلۂ ترسیل کے محسوس کر لیا تھا، عسکری اسے ایک روحانی معمہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں کہ

> "یہ اسی ناقابل تعریف قوت کے کرشمے ہیں، جسے ہم اپنی آسانی کے لئے روح عصر کہہ لیتے ہیں۔ اگر غالب میں اور کوئی بات نہ ہوتی تو انہیں بڑا بنانے کے لئے یہی بات کیا کم تھی کہ انہوں نے اپنے زمانے اور اپنے بعد کے سو سال تک والے زمانے کے اہم ترین اور غالب ترین روحانی عناصر کو اپنے اندر محسوس کر لیا اور صرف یہی نہیں بلکہ انہیں محسوس کرنے کے بعد ان کی شعری تجسیم اور تشکیل بھی کی"۔ ("غالب کی انفرادیت" مشمولہ تخلیقی عمل، ص ۱۲۸)

ہم نے شروع میں عرض کیا تھا کہ میر اور غالب (اور اقبال بھی) کے بارے میں عسکری کا رویہ ان کے اپنے مزاج اور شعر وفن کے بارے میں

ان کے تصورات کا آئینہ دار ہے۔ذاتی مزاج کے سلسلے میں اہم بات تو یہ ہے کہ انہیں بوجوہ بلند آہنگی اور نشاطیہ لہجے سے طبعی مناسبت نہ تھی۔ (۱۴) مغربی ادب کے مطالعے میں بھی انہیں نشاطیہ رنگ بہت کم نظر آیا تھا۔(اس کی مثالیں انسان اور آدمی کے تصورات پر ان کے مضامین میں بھی ہیں) اگر اس میں مبالغہ نہ ہو تو کہا جاسکتا ہے کہ وہ زندگی کے المیہ شعور کے زیادہ قریب تھے۔ دوسرے وہ روزمرہ کی زندگی کی مناسبات سے جدا مجرد تعقلاتی نظام اور خالص تصوراتی قسم کے سروکار سے ہمیشہ دور رہتے تھے۔انہیں غالب کے متفکر ہونے پر اتنا اعتراض نہ تھا، جتنا اس کے فلسفہ بگھارنے کے شوق اور خود کو ایک منفرد ہستی سمجھنے کی بنا پر۔

"جہاں تک متفکر ہونے کا تعلق ہے غالب کیر کے گور کے گھٹنے تک بھی نہیں پہنچے۔لیکن کیر کے گور کا زبردست امتیاز یہی ہے کہ اس کا ہر خیال انفرادی یا اجتماعی زندگی کے کسی نہ کسی ٹھوس تجربے سے نکلتا ہے۔بہر حال غالب تو ایک ایسے رجحان کی نمائندگی کر رہے تھے جو ہمارے معاشرے میں پیدا ہو چکا تھا۔یعنی فرد کے دل میں سماج سے الگ ہونے کی خواہش"۔(ستارہ یا بادبان، ص ۱۲۶)

اصل میں وہ غالب کو "فرد کے دل میں سماج سے الگ ہونے کی خواہش" کے نمائندے کے طور پر دیکھتے ہیں۔"انسان اور آدمی" کے شروع میں اس پر خوب بحث ہے۔انہیں معقول کی نسبت محسوس اور تجرید کی نسبت تشبیہ کی مناسبات سے زیادہ لگاؤ تھا۔یہ تو تھا ان کا ذاتی مزاج!

مغربی ادب کے مطالعہ نے زندگی و فن کے جن رویوں کو عسکری کے لئے آدرشی حیثیت دے رکھی تھی ان کی بنا پر وہ فکر اور جذبے، عشق و عقل، خیال و عمل، ظاہر و باطن، روح و مادہ اور ما و دنیا کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے کے قائل نہ تھے۔وہ "مادیت میں تھوڑی سی روحانیت اور روحانیت میں تھوڑی سی مادیت" شامل کر کے دیکھنے کے خواہاں تھے۔وہ انسان کے کسی مجرد و منزہ تصور کے بجائے "گوہ موت میں پلنے" والے عام انسان کے قائل تھے، اور کم از کم آدرش کی حد تک انہی فنکاروں سے زیادہ متاثر ہوتے تھے جن میں یہ دونوں قسم کی انتہائیں مل کر توازن اختیار کرتی نظر آتی تھیں۔اردو شاعروں میں انہیں فکر و جذبے اور غم و نشاط کا یہ توازن میر میں نظر آیا تھا، جس نے یہ مطالبات زندگی کی عام سطح اور روزمرہ کی زبان کے اندر رہتے ہوئے پورے کئے تھے۔جبکہ اس کے مقابلے میں غالب کا تعقلاتی تخیل، دنیا سے الگ تھلگ ہونے کی تمنا اور عام انسانوں سے مختلف زبان و اسلوب ان کے مزاج سے لگا نہیں کھاتا تھا۔ (۱۵) فکر و احساس کا انجذاب اگر عام زندگی کے مناسبات اور لب و لہجے میں ادا ہو سکے تو عسکری اسی کو ہم آہنگی اور توازن مانتے تھے:

"غالب کو چھوڑ کر تمام پرانی اچھی شاعری میں Point of Reference ایک جماعت یا ایک پورے کلچر کا اجتماعی تجربہ ہوتا ہے اور وہ بھی کسی نمایاں شکل میں نہیں بلکہ لفظوں کے لب و لہجے میں۔اور یہ لب و لہجہ روزمرہ کی بول چال کا ہوتا ہے"۔(مکتوب بنام آفتاب احمد، ۱۰ فروری ۱۹۳۶ء)

وہ شعر میں صرف مطلب سمجھ لینے یا مفہوم پیدا کر لینے کو شاعری نہیں سمجھتے تھے۔وہ اس شاعری کو اہم نہیں جانتے تھے جس میں "کوئی خیال یا جذبہ نمایاں طور سے نظر آتا ہو"۔محولہ بالا خط میں پنجاب میں غالب کی سب سے زیادہ مقبولیت کے اسباب کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ وہاں کے لوگوں میں Overtones اور Undertones کو قابل توجہ نہیں بلکہ صرف مطلب سمجھ لینے کو کافی سمجھا جاتا ہے۔اسلوب و زبان کے اسی تصور کی وجہ سے وہ عام لوگوں کی بول چال سے الگ کسی "ادبی زبان" کے تصور کے قائل نہ تھے۔اسی بنیاد پر اردو کے رومانوی ادیبوں از قسم سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مہدی افادی، سجاد انصاری اور عبدالرحمٰن بجنوری وغیرہ کے عسکری سخت خلاف تھے، کیونکہ ان لوگوں کے ہاں عام زندگی کے شعور اور تجربہ بھی نہیں ملتا اور روزمرہ کی زبان کے بجائے ایک الگ ادبی زبان تخلیق کرنے کی کوشش ہے۔ان کی یہ تشخیص بھی حیرت انگیز ہے کہ غالب اور اس کے شاعرانہ اسلوب کا اثر اردو شاعروں کی نسبت کہیں زیادہ درج بالا رومانوی ادیبوں نے قبول کیا ہے۔عسکری کے نزدیک اردو کی شعری روایت سے مختلف اور الگ ہونے کا یہی احساس اقبال کے اندر بھی موجود تھا۔ان کے مشہور شعر مری نوائے شوق سے شور حریم ذات... الخ کے بارے میں لکھتے ہیں

"مجھے اس شعر میں کوئی خامی نکالنا مقصود نہیں، مگر یہ دیکھئے کہ شاعر کو اپنی نوا کا کتنا احساس اور کتنا شعور ہے۔اسے خود تعجب ہے کہ اچھا میری آواز بھی ایسی ہو سکتی ہے۔میں بڑے اچھے معنوں میں اس شعر کے شاعر کو Spirtual or Cultural Parvenu کہتا ہوں۔ اس نے پہلی دفعہ اپنے ماحول میں ایسی آواز --- عشق کی یا جذبے کی، روحانی کلچر کی آواز --- سنی ہے اور وہ خود اس آواز کو نیا، عجیب اور نادر پا رہا ہے"۔(مکتوب بنام آفتاب احمد، ۱۰ فروری ۱۹۳۶ء)

اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے ہاں فکر و شعور اور معاملات و معتقدات کے اعلیٰ آدرشوں کا احساس نہیں تھا، بلکہ یہ کہ وہ اعلیٰ ترین کو عام ترین سے ہم آہنگ دیکھنے اور دکھانے کے قائل تھے اور بس۔

اقبال کے بارے میں عسکری کا رویہ غالب کی نسبت زیادہ پیچیدہ ہے۔ اردو شاعری کی روایت میں، جو عسکری کے نزدیک اجتماعی تجربے کے احساس سے مملو رہی ہے، اپنی انفرادیت، بلند آہنگی، عقلی تخیل اور مختلف ہونے کے احساس کے حوالے سے تو غالب اور اقبال کے اشتراک سے انکار مشکل ہے۔ لیکن عام لوگوں سے تعلق کے حوالے سے اقبال اور غالب میں کوئی نسبت نہیں۔ اس مشکل کا احساس عسکری کی تحریروں کی overtones ہی میں موجود ہے۔ برصغیر میں مسلم کلچر اور اس کے اجتماعی احساس کے نمائندے کے طور پر عسکری اقبال کے بہت قائل اور مداح ہیں۔ لیکن اقبال کے تصور انسان اور فطرت، موت و حیات اور بعض اعتقادی معاملات کے حوالے سے عسکری ان سے متفق نہیں۔۔ وہ اقبال سے فکری اتحاد کا رشتہ تو رکھتے ہیں مگر اس کی شاعرانہ حسیت، مزاج اور اس کے ہاں اردو شاعری کی روزمرہ والی زبان نہ ہونے کی وجہ سے اختلاف رکھتے ہیں۔ اسی طرح اقبال کے بعض مذہبی تصورات سے بھی وہ خود کو متفق نہیں پاتے۔ مگر اس کے باوجود ان کا یہ بھی کہنا تھا کہ "پاکستانی" اور "اسلامی" ادب کی جزنی ادبی تحریک شروع ہوگی وہ "منٹو کے خوش افسانوں۔۔۔اور شاعری میں اردو غزل کی پوری روایت اقبال اور فراق کی شاعری پر" قائم ہوگی۔ (مقالات، ج ا، ص ۹۴) غالب سے ان کا توحش ایک تو زندگی کے متوازن اور ہم آہنگ شعور کے بجائے ایک طرف کا ہو کر رہ جانے اور دوسرے اس کے مصنوعی لب و لہجے کی بنا پر ہے۔ سوال ہے کہ غالب اگر اپنے انھی رویوں کے ساتھ عام بول چال اور روزمرہ کی زبان میں شاعری کرتے تو کیا وہ عسکری کے لئے قابل قبول ہوتے؟ ہمارا جواب نفی میں ہے۔ جیسا کہ ہم آگے جرأت کے حوالے سے دیکھیں گے کہ جرأت کے اندر "زبان" کی شاعری کی خوبیاں ہونے کے باوجود وہ عسکری کے "مزاج" والی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے، کیوں؟ تفصیل آگے آتی ہے۔

ہم نے کہا تھا کہ عسکری کے مزاج کی تشکیل بڑی حد تک مغربی ادب و شعر کے تصورات سے ہوئی تھی۔ یہ کہنا تو پوری طرح درست نہیں کہ اردو شاعروں کو انھوں نے مغربی معیارات سے پرکھا ہے۔ لیکن مغربی ادب نے ان کے ذہن و مزاج میں انسان، زندگی اور عام انسانی رویوں کے بارے میں کچھ خاص طرح کے تقاضوں کو معیاری حیثیت دے دی تھی۔ جن کے مطابق وہ انسان اور انسانی رویے اہم ہو گئے تھے جن میں فکر، شعور اور اظہار و بیان کی ہر سطح پر عام ترین زندگی اور اس کے متعلقات و مناسبات کا شعور ہو۔ فکر و خیال اور زبان و بیان کے وہ رویے جن کا واسطہ صرف چند خاص طبقوں یا مخصوص افراد کے سروکاروں سے ہو، وہ ان کی مزاج میں کبھی نہیں کھپتے تھے۔ ان کے لئے وہ فلسفے بھی بیکار تھے جو مجرد تصورات سے بحث کرتے ہیں اور وہ ادبی نظریات اور ان کے تحت تخلیق ہونے والا ادب بھی کسی کام کا نہیں تھا جو عام معاشرت، اجتماع، پنچایتی اور جماعتی زندگی اور گلی کوچوں میں پائے جانے والے عام انسانوں سے سروکار نہ رکھتا ہو۔ ایسے ادیب شاعر اور فلسفی جو خود کو دوسروں سے ممتاز اور الگ سمجھتے ہوں یا جن کے علمی، ادبی اور فنی سروکاروں سے کسی ایسے تیور یا مزاج کی نشاندہی ہوتی ہو، وہ کسی دوسرے حوالے سے خواہ کتنی بڑی حیثیت رکھتے ہوں، عسکری کے زیادہ کام کے نہیں تھے۔ اس پیمانے پر ان کے نزدیک انسان، زندگی اور ادب کا ایک ہی مطلب تھا۔ ان میں کوئی دوئی نہیں تھی۔

یہ خیالات عسکری کے تصور شعر و ادب میں خون کی طرح دوڑتے رہے تھے۔ یوں تو ان کی ہر تحریر اور ہر نظریہ بازی میں اس کے اثرات نظر آتے ہیں مگر خصوصیت کے ساتھ ان کے مضامین "انسان اور آدمی"، "آدمی اور انسان"، "ہیئت یا نیرنگ نظر"، "فن برائے فن" میں ان کا خوب اظہار ہوا ہے۔ اردو زبان و ادب کو بھی وہ انھی معنوں میں ہند مسلم کلچر کے اجتماعی تجربے کا آئینہ دار کہتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ اردو شاعری، خصوصاً غزل، میں شاہی درباروں سے زیادہ عوامی و اجتماعی شعور کی نمائندگی ہے۔ ان کے مزاج و تصورات کی یہ دنیا خواہ مغربی ادب کے مطالعے سے پیدا ہوئی ہو، مگر انھوں نے اسے ہند اسلامی کلچر اور اس کے اظہاری شعور کے تناظر میں رکھ کر دیکھا تھا۔ زندگی اور ادب کے اس معیار پر انھوں نے نہ صرف اردو بلکہ انگریزی اور فرانسیسی ادب کو بھی پرکھا ہے۔ ثبوت کے لئے چوسر، شیکسپیئر، ڈکنز، فلوبیر، اور مارسل پروست وغیرہ پر ان کی آرا دیکھی جا سکتی ہیں۔ کم از کم اردو کی حد تک انھیں زندگی کا یہ شعور اور اسے خون کے ذرات بنا کر عام قاری کی رگوں میں دوڑا دینے کا فن سب سے زیادہ میر ہی میں نظر آیا تھا۔ یہی وہ حدود ہیں جن میں میر عسکری کے اپنے مزاج اور اس کے تقاضوں کی وہ ضرورت پوری کرتا ہے جو نہ غالب کر سکتا ہے نہ اقبال۔ "میر جی" میں عسکری لکھتے ہیں۔

"میں نہیں کہہ سکتا کہ میں نے میر کو ٹھیک طور سے سمجھا ہے یا بالکل غلط۔ میری اس تعبیر و تفسیر میں میں کسی ذاتی ضرورت کا ہاتھ ہو سکتا ہے۔ بالکل یہی رائے میں اس تفسیر کی تائید یا تردید کے بارے میں دوں گا"۔ (وقت کی راگنی، ص ۲۰۴)

وہ کہتے ہیں کہ اگر آپ کے تاثرات کچھ مختلف ہوں اور اس بنا پر میر و غالب کے بارے میں کوئی "تیسرا وسیع اور جامع نتیجہ مرتب ہو سکے" تو مجھے اس سے کوئی مطلب نہیں۔ "اپنے لئے تو خیر میں نے اس سوال کا فیصلہ کر لیا ہے، اور اتنا کہے بغیر آگے نہیں بڑھوں گا کہ زندگی کے متعلق

جس قسم اور جس کیفیت کا شعور مجھے میر کے یہاں ملا ہے ویسا شعور میں نے انگریزی شاعری کے اپنے مختصر سے مطالعے میں کہیں اور نہیں پایا"۔ میر میں نظر آنے والا زندگی کا یہ شعور عسکری کے مزاج کی اس ساخت کی ذاتی ضرورت تھی۔

زندگی کے اس شعور اور موجودہ عہد میں اس میں پڑنے والی دراڑ اور اس احساس سے سلگنے والے جدید مغربی فنکاروں کے مسائل کا موازنہ عسکری جب میر سے کرتے ہیں تو اس پہلو سے بھی میر انھیں بے حد منفرد اور جدید نظر آتا ہے۔ جدیدیت کے بارے میں عسکری کے بعد کے خیالات سے قطع نظر وہ ایک زمانے میں جدیدیت کے اثباتی پہلو، "حیات محض" والے تصور سے خاص شیفتگی رکھتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ جدیدیت کی اصل روح مروجہ اقدار سے انحراف تھا، جس کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ مذہب، اخلاقیات، معاشیات، سیاسیات اور پھر مروجہ علوم سمیت کی چھوٹی بڑی ہر قدر کی نفی کی جائے۔ اس انہدامی عمل کے لئے واحد معیار ذاتی پسند یا انفرادیت تھا۔ یہ جدیدیت کی پہلی منزل تھی۔ ہر خارجی اصول اور قدر کی نفی کے بعد اپنی ذات و شخصیت کی تکہ بوٹی کا عمل بھی لازم تھا جو کہ شاعروں نے کیا۔ معروضی اقدار، اپنے خیالات و افکار اور اندرونی مرکزیت کے خاتمے کے بعد فنکار نے دیکھا کہ دوسرے لوگ اب بھی باقی ہیں جنھیں مٹانا آسان نہیں۔ "چنانچہ فنکار اپنی روحانی جدوجہد کی انتہا پر پہنچ کر پھر اثبات کی طرف مائل ہو گیا"۔ یہ جدیدیت کی دوسری منزل تھی۔ اس سارے عمل میں بنیادی کشمکش یہ ہے کہ "فن کار اور دوسرے انسانوں کے درمیان رشتہ کیا ہو؟ (کیا وہ) دوسرے انسانوں کے ساتھ مل کر سکون قلب کے ساتھ رہ سکتا ہے یا نہیں"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۷۶)

عسکری کے نزدیک ۵۰-۱۹۴۹ء میں یہ جدیدیت کی جدید ترین یعنی اثبات کی منزل تھی۔ سلیم احمد اسے "پوری جدیدیت" کہتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں صرف انکار کی منزل کی اسیر ہو کر رہ جانے والی جدیدیت کو وہ "ادھوری جدیدیت" کہتے ہیں۔ (سلیم احمد، ادھوری جدیدیت، ص ۱۷۱) اس سے پہلے تک فن کاروں کا خیال تھا کہ دوسروں کے ساتھ مل کر رہنا ممکن نہیں۔ مگر، عسکری بتاتے ہیں کہ

> "جدید ترین فن کاروں (مارسل پروست، جوئس، ٹومس مان وغیرہ) نے دریافت کیا ہے کہ ایک چیز انصاف، صداقت اور حسن سے بھی بڑی ہے: حیات محض۔ اگر آدمی حیات محض کو قبول کر لیتا ہے تو دوسروں کے ساتھ اشتراک کی کم سے کم ایک وجہ تو نکل آتی ہے"۔
>
> (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۷۳)

ان کے نزدیک میر بھی چونکہ دوسرے رغیر رمحبوب کیساتھ اپنے کسی خاص وصف کے بجائے کم سے کم وجہ اشتراک، یعنی انسان ہونے کی بنا پر ہم آہنگی کے قائل ہیں، لہٰذا وہ جدیدیت کے اس جدید ترین مظہر، حیات محض، سے رشتہ جوڑنے کے حوالے سے جدیدیت کی تازہ ترین منزل کے شاعر ہیں۔ وہ غالب کو بھی جدید مانتے ہیں مگر غالب صرف جدیدیت کی منزل اول، ادھوری جدیدیت، یعنی مروجہ اقدار سے انحراف کے شاعر ہیں۔ وہ عشق کی اعلیٰ ترین سطح پر پہنچنے کے لئے ترک تعلقات ضروری سمجھتے ہیں۔ جبکہ میر اعلیٰ ترین سطح پر بھی عام انسانی تعلقات سے بے نیاز نہیں ہو سکتے۔

۵۰-۱۹۴۹ کی فضا جس میں ناصر کاظمی وغیرہ نئے تجربوں کو حسی رنگ اور روزمرہ کے لہجے میں پیش کر رہے تھے، عسکری کے نزدیک میر نہ صرف اس فضا میں "جدید" ثابت ہو رہے تھے بلکہ دوسرے رغیر کو جہنم سمجھنے والے جدید شعور، جس کا نمائندہ سارتر ہے، کے مقابلے میں پروست اور جوئس سے بھی جدید تھے۔ عسکری کہتے ہیں کہ یہ لوگ تو نفی کے سارے مدارج طے کرنے کے بعد اثبات پر پہنچے تھے جبکہ سارتر ابھی ایک طرف تو 'غیر = جہنم' کی منزل میں ہے اور دوسری طرف انسانی ذمہ داری کے طور پر صرف سیاسی سماجی مسائل میں دلچسپی لینے کا قائل ہے سادہب کی روحانی کاوش اور زندگی کے تحفظ اور ابتدائی مطالبات میں بھی ہم آہنگی کا احساس ابھی اس میں نہیں آیا۔ عسکری کا کہنا ہے کہ پروست اور جوئس نے ابھی صرف اس ضرورت کا اعتراف کیا ہے، جبکہ "میر نے یہ ہم آہنگی پیدا کر کے دکھائی ہے۔ میر کے ہاں یہ ہم آہنگی اور توازن مستقل طور پر موجود ہے"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۷۸)

اپنے مضمون "میر جی" ۱۹۴۵ء، میں عسکری کو میر میں جس کیفیت کا شعور ملا تھا وہ انھوں نے انگریزی شاعری میں کہیں اور نہیں پایا تھا۔ "جدیدیت، غالب اور میر جی" ۱۹۴۹ء، میں اسی شعور کے چند پہلو پیش کئے گئے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ عسکری نے یہاں میر کو صرف مغربی فکشن کے معیار پر پرکھا ہے، بلکہ صرف یہ کہ میر کی بڑائی کے بہت سے پہلوؤں میں سے ایک پہلو یہ بھی دریافت کیا کہ جدیدیت کے بڑے فنکار بعد از خرابی بسیار ابھی جس ضرورت کے محض اعتراف کی حد تک پہنچ سکے ہیں وہ مظہر میر کے ہاں اپنی تہذیب کے اس روایتی شعور کی بنا پر عملاً موجود ہے؛ جس میں دوسرا رغیر نہ صرف جہنم نہیں بلکہ بھائی یا کم از کم پڑوسی ہوتا ہے، جو اپنے حقوق کے اعتبار سے وراثت میں شرکت کی حد کو پہنچنے کے قریب تھا۔ لہٰذا میر کے معاشرے میں نفی و خویش کا تو تصور تھا، نفی و غیر کا کوئی گزر نہ تھا۔ یہاں مسئلہ یہ نہیں کہ میر کو

جدید ہونے کے لئے (اگر جدید ہونا ایسا ہی ضروری ہے) جدیدیت کے جملہ مراحل سے درجہ بدرجہ گزرتا دکھایا جائے، (۱۶) بلکہ صرف یہ کہ اس کا ایک مظہر (تعلق جوڑنے کے روایتی شعور کی بنا پر) میر میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ (میر کی یہ بڑائی جدیدیت کے مقابلے میں روایتی شعور کی بڑائی ہے) جبکہ اسی معاشرے کا ایک دوسرا شاعر، غالب، اپنے معاشرے کی مسلمہ اقدار سے انحراف کرتے ہوئے اپنی ذات وشخصیت کو سب سے الگ تھلگ کرنے کی بولی بھی بولنے لگتا ہے، جو کہ رائج الوقت نہیں۔

جیسا کہ عسکری کے مضمون کے بین السطور موجود ہے میر کی یہ جدیدیت بمقابلہ غالب کے زیر بحث ہے۔ غالب اگر مروجہ اقدار سے الگ اور ممتاز ہونے کی بنا پر جدید ہے تو یہ جدیدیت کی ابتدائی منزل ہے جبکہ اس کے مقابلے میں میر کی فوقیت دوسرے کی قیمت پر خود کو Experience کرنے میں نہیں۔ (جو غالب والی جدیدیت ہے) بلکہ انا اور غیر کے درمیان ابتدائی مطالبات میں ہم آہنگی پیدا کرکے دکھانے میں ہے، جو جدیدیت کی بعد کی منازل میں سے ہے۔ یہاں تناظر جدیدیت کی اس خامی (''خود محسوس کرنے والا اور خود ہی محسوس'') کو میر کی جدیدیت کے ذریعے دور کرنا نہیں، جیسا کہ احمد جاوید کی گفتگو میں تاثر ہے۔ بلکہ بالالفاظ عسکری صرف یہ کہ ''اگر شاعری کے لئے جدیدیت کوئی لازمی صفت ہے تو ہم غالب اور میر کے درمیان اس وقت تک کوئی معقول فیصلہ نہیں کر سکتے جب تک کہ ہم یورپ کی جدیدیت کے انداز رفتار سے واقف نہ ہوں''۔ (مجموعہ محمد حسن عسکری، ص ۷۷) لہٰذا عسکری نے صرف یہ دکھایا ہے کہ غالب کی عظمت کا پیمانہ اگر جدیدیت بھی ہو (جیسا کہ سمجھا بھی جاتا ہے) اس پر بھی میر اس سے آگے ہے۔ دوسرے عسکری غالب سے صرف اس کی جدیدیت، مروجہ اقدار سے انحراف، کی بنا پر ناراض نہیں۔ کیونکہ یہ انحراف تو حالی میں بھی بڑی حد تک موجود ہے۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ حالی بطور شاعر سے ان کا شغف بے پناہ تھا۔ کیونکہ شاعرانہ رویوں (زبان، اسلوب) کی حد تک وہ عام زندگی کے نمائندہ ہیں۔ جبکہ غالب عام زندگی میں لوگوں سے اپنے میل جول کے باوجود اپنے شعری رویے میں ایک الگ تھلگ اور ممتاز شخصیت نظر آنا چاہتا ہے۔ (۱۷) میر و غالب کے بارے میں اس ساری بحث کا ماحصل یہ ہے کہ عسکری کے نزدیک اردو غزل اجتماعی تجربے اور روایتی شعور کو عام روزمرہ اور محاورے کی زبان میں بیان کرنے کی روایت ہے، جس کے متعین مضامین اور علائم و رموز میں انفرادی رائے اور ذاتی اظہار کی گنجائش کم کم ہے۔ ایسے میں کسی شاعر کا امتیاز اس کی شاعری کے محض مطلب و مفہوم کے بجائے لب و لہجے اور مزاج سے متعین ہوتا ہے۔ اور اس روایت کا کامل ترین شاعر میر اور پہلا انحرافی غالب ہے۔

☆

درج بالا سطور کی روشنی میں جب ہم فراق گورکھپوری کی شاعری کے بارے میں عسکری کی رطب اللسانی دیکھتے ہیں تو اس کے اسباب کی تفہیم مشکل نہیں رہتی۔ یہ بات نہیں کہ انہوں نے فراق کی تعریف بالکل بے بنیاد سطح پر کی ہے، مگر اس میں جو بات کھٹکتی ہے وہ مبالغے کا عنصر ہے۔ فراق کی طرف داری محض ان کی سخن فہمی سے کچھ زیادہ ہے۔ میر، غالب اور اقبال کے بعد فراق چوتھے شاعر ہیں جن کے بارے میں عسکری کی رائے شروع سے آخر تک (جب تک شعر و ادب سے ان کا شغف کم نہیں ہو گیا) کم ہی تبدیلی آئی ہے۔ مظفر علی سید کے اس خیال کو جھٹلانے کی بھی کوئی وجہ نہیں کہ اردو کے کلاسیکی سرمائے سے عسکری کی رغبت بڑی حد تک فراق (اور حسرت موہانی) کے زیر تربیت ہوئی ہے۔ بلکہ راقم کا خیال ہے اردو غزل کے متعین اظہاری سانچوں میں مختلف شاعروں کے انفرادی مزاج کو لب و لہجے سے پرکھنے کا معیار بھی عسکری نے فراق ہی سے حاصل کیا ہے۔ وہ نہ صرف فراق کے تخلیقی کمال بلکہ تنقیدی بصیرت کے بھی بے حد قائل رہے ہیں۔ مگر بعض جگہوں پر قاری یہ محسوس کئے بنا نہیں رہتا کہ عسکری کو جہاں فراق کا کوئی کمزور یا اختلاف پر مائل کرنے والا پہلو نظر آتا ہے وہاں وہ کمال مہارت سے بات بدل دیتے ہیں، جواز نکالنے کی کوشش کرتے ہیں، کسی سخن سازی کا سہارا لیتے ہیں یا نام نہاد تنقیدی توازن کا حامی نہ ہونے کی بیخ لگا دیتے ہیں۔ یوں فراق پر وہ بے لاگ نہیں رہتے۔ یہ حق شاگردی کا وہ بوجھ تھا جو عسکری ساری زندگی اٹھائے پھرے۔

فراق کی شاعری میں عسکری کو ابتدا ہی سے ایک نئی آواز، نیا لب و لہجہ، نیا طرز احساس، ایک نئی قوت بلکہ ایک نئی زبان کا ذائقہ محسوس ہوا تھا: ''فراق نے بہت سے نئے لفظ ہماری شعری زبان میں داخل کئے ہیں اور معمولی سے معمولی لفظ کو ایک نئی معنویت اور فضا دی ہے''، جس کی تفصیل عسکری کے متعدد مضامین میں بکھری پڑی ہے۔ فراق کے تخلیقی کمال کے بڑے نمونے ان کے نزدیک یہ ہیں ''فراق صاحب نے اردو شاعری کو ایک بالکل نیا عاشق دیا ہے اور... نیا معشوق بھی''۔ اس عاشق میں ایک وقار ہے، جو ایک طرف غالب کے انانیت زدہ عاشق سے مختلف ہے تو دوسری طرف میر کے پر وقار اور خود سپرد عاشق سے بھی جدا ہے۔ میر کے عاشق میں ذہانت اور غیر ذہنت کے بجائے انسان ہونا اہم ہے۔ فراق کے عاشق میں انسان ہونے کے ساتھ ساتھ ذہانت بھی بلا کی ہے۔ اس میں ایک ذہین عاشق کا وقار ہے

اس کے ہاں محبت بنیادی طور پر تو ایک جسمانی خواہش ہی ہے مگر اس کا نفسیاتی و روحانی پہلو بھی اہم ہے۔ اسی طرح فراق کا محبوب بھی محض عاشق کا ضمیمہ نہیں بلکہ ایک الگ ہستی ہے، محض ٹائپ نہیں بلکہ کردار ہے جسکی شخصیت لحہ لحہ کھلتی ہے۔ ان دونوں کو عشق کے علاوہ اور بھی مصروفیتیں ہیں مگر ان میں خود پرستانہ بے پروائی نہیں۔ یہاں سوال مہربانی یا ستم گر ہونے کا نہیں بلکہ وہ ایک ہی سطح کی نفسیاتی نظاموں (عاشق اور معشوق) کی ہم آہنگی کا ہے۔ فراق کا عشق پورے شعور کا عشق ہے، جس میں ذہنی تجربہ بھی اہم ہے۔ انہی اسباب کی بنا پر فراق کے ہاں بنیادی مسئلہ فراق کو وصال میں تبدیل کرنے کا ہے۔ یہاں عاشق و محبوب کی مابین فصل کا سبب سماج یا محبوب کی جفا کاری نہیں بلکہ دو شخصیتوں، دو فردوں کی بنیادی علیحدگی ہے۔ فراق کو "اس بنیادی اور عنصری فصل کا جیسا دردناک اور پر جلال احساس ہے وہ اردو شاعری میں بڑا کمیاب ہے"۔ کمیاب اس لئے کہ یہ احساس عسکری کو میر کے ہاں ملتا ہے، مگر فراق کی شاعری میں یہ عنصری تنہائی اس لئے المیہ بن جاتی ہے کہ عاشق اور محبوب دونوں خواہش کے باوجود نہیں مل سکتے۔ جبر کی اس نفسیاتی کیفیت کی بنا پر عسکری کو فراق کی شاعری "اردو کی بڑی سے بڑی شاعری ہی نہیں، مغرب کے ادب سے پہلو مارتی" محسوس ہوتی ہے۔ (۱۸)

فراق کا ایک اور ممتاز عنصر عسکری کے نزدیک اس کی شاعری میں فطرت کا تصور ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اردو کی روایتی شاعری، خصوصاً غزل میں "فطرت کا دخل بطور علامت کے ہوتا ہے، شاعر کی ذاتی پسند یا ذاتی تاثرات کو بہت ہی کم دخل ہے"۔ حالی اور آزاد کی 'نیچرل شاعری' میں بھی "جہاں کہیں فطرت کا ذکر آتا ہے...کچھ مرثیہ شاری سی کی کیفیت ہوتی ہے اور ہر شعر میں "آگے بڑھو" کا تقاضا شامل ہوتا ہے۔ ان سب نظموں میں فطرت کے لئے کوئی شدید جذبہ یا کوئی گہرا جمالیاتی احساس، تفکر، قرار، سکون بالکل ہے ہی نہیں"۔ اقبال کے ہاں فطرت کی طرف جو رویہ ہے عسکری اسے فطرت سے لطف اندوز یا تاثر پذیر ہونے کے بجائے ان پر اثر انداز ہونے اور تسخیر کا رویہ سمجھتے ہیں۔ اس بنا پر وہ کہتے ہیں کہ اردو روایت میں فطرت کا تاثر ہلکے پھلکے انداز سے نہیں بلکہ علامتی مقصد سے ہوتا ہے۔ یہاں فطرت کو معروضی اور خالص جمالیاتی حیثیت سے دیکھنے کے بجائے فطرت کے اندر اپنے جذبات ڈھونڈنے کا رویہ غالب ہے۔ اس کے مقابلے میں فراق کی شاعری میں فطرت کی الگ اور مستقل ہستی ہے جس کی کیفیتیں شاعر کی شخصیت سے نہیں مستعار لی گئیں۔ یہاں فطرت کی طرف "وہی محویت، وہی سپردگی، وہی خود فراموشی ملتی ہے جو محبوب کے لئے ہے"۔ عسکری کہتے ہیں کہ فراق کے "شعروں میں محبوب کے حسن کا بیان اکثر کائنات کی اصطلاحوں میں ہوتا ہے۔ وہ محبوب کے متعلق سوچتے ہیں تو کائنات کا حسن بھی اس کے ہمدوش ہوتا ہے"۔ اس عنصر کو وہ ہندو کلچر کی دین کہتے ہیں۔ انسانی احساسات اور فطرت کا یہی تال میل عسکری نے محسن کاکوروی کے ہاں بھی خوب تلاشا ہے، جس پر بحث آگے آئے گی۔ فراق کی شاعری کے اس پہلو اور اردو شاعری میں فطرت کے عناصر کی کمی کے اس تصور کو حالی اور آزاد کی نیچرل شاعر کے تصور سے کوئی علاقہ نہیں، بلکہ اس کے ڈانڈے اس شے سے ملتے ہیں جسے ہم نے "معروضیت" کی بحث میں "چیزوں کے شعور" سے بیان کیا ہے۔ اس لئے یہ ایک اعتبار سے نیچرل شاعری کے لئے ایک تنقیدی معیار بن سکتا ہے۔ (۱۹)

فراق کی کتاب اردو کی عشقیہ شاعری پر اپنے ایک سرسری سے مضمون میں عسکری نے اپنی ایک خاص جستجو کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "مجھے دو موضوعات پر پڑھنے کا چسکا سا پڑ گیا ہے...فنکار کی شخصیت اور عشق"۔ اردو شاعری پر عسکری کی کم و بیش تمام تحریریں گواہ ہیں کہ ان کے ہاں تخلیقی عمل کی تمام تر سراغ رسانی میں فن کار کی شخصیت اور عشق کا اصول بہت مرکزی رہا ہے۔ یہاں عشق محض ایک جسمانی خواہش کے بجائے زندگی کے تمام تجربات سے گہرے مابعدیاتی رشتے کے اسی مفہوم میں ہے جسے انہوں نے میر کے حوالے سے اعلیٰ ترین زندگی کہا تھا۔ میر اور فراق میں عسکری نے بہت سے مشترک پہلو بھی تلاش کئے ہیں، جن میں زندگی عشق اور جنس کی طرف ایک پاکیزہ رویہ سب سے اہم ہے۔ لیکن فراق اس اعتبار سے میر سے مختلف (یا برتر؟) ہے کہ اس کے ہاں عاشق اور محبوب دونوں ایک ہی سطح کے ذہین اور خود دار ہیں۔ فراق کی شاعری کا اسلوب، روزمرہ کا لب و لہجہ اور ایک مانوس مگر نامحسوس شے کو گرفت میں لانے کا انداز بھی عسکری کے نزدیک بہت اہم ہے۔ فراق کی شاعری میں مٹھاس، نرماہٹ، گھلاوٹ، مدھم جاؤ اور حرف و اصوات کے استعمال کی حد تک تو بات سمجھ میں آتی ہے، مگر ان کے ذریعے کائناتی توانائی (اور گون) کی تلاش عسکری کے تخیل کی وہ جست ہے جس کا تصور کبھی فراق نے بھی نہ کیا ہوگا۔

عسکری کے شعری ذوق کے ایک سرے پر میر اور دوسرے پر فراق ہے۔ اپنے ان دونوں پسندیدہ شاعروں کا موازنہ ان کے ہاں اس وقت ایک دلچسپ صورت اختیار کر گیا تھا جب جرأت پر بات کرتے ہوئے انہوں نے میاں بیوی کے تعلقات کو سمجھانے والی یونگ کی نفسیاتی اصطلاحوں Container اور Contained کا اطلاق میر اور فراق پر کرتے ہوئے یہ لکھ دیا کہ "اردو نے میر کا صرف ایک ہی container پیدا کیا ہے، فراق! یعنی فراق میں اتنی وسعت ہے کہ اس میں پورے کا میر سما جاتا ہے"۔ مگر اس کے مضمرات پر مکمل

اعتراضات کی پیش بینی کرتے ہوئے انہوں نے یہ وضاحت بھی ضروری کی کہ "میں یہ دعویٰ نہیں کر رہا کہ فراق صاحب میر سے بڑے شاعر ہیں۔ مگر اتنی بات ضرور ہے کہ فراق کے بعض مطالبات میر سے بھی پورے نہیں ہوتے"۔ لیکن اس سے میر کے مقابلے میں فراق کی بڑائی کا جو پہلو نکلتا ہے وہ کم و بیش ہر سطح پر محسوس کیا گیا۔ افسوس ہے کہ عسکری نے ان مطالبات کی کوئی تفصیل نہیں بتائی۔ لیکن سلیم احمد نے عسکری کے تصور انسان اور آدمی کے پس منظر میں اس کی تاویل کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ جو مختصراً یہ ہے کہ میر کے ہاں آدمی سے انسان، اور پھر انسان سے آدمی کا جو صعودی اور نزولی سفر ہے وہ ان لوگوں سے تعلق جوڑنے اور ہم آہنگی حاصل کرنے کا نام ہے جو اول و آخر "آدمی" (عام گوشت پوست کے آدمی) ہیں۔ جبکہ فراق کے ہاں یہ توازن ایک اپنے ہی جیسے فرد (جو انسان اور آدمی کا مجموعہ ہے) سے تعلق جوڑنے سے حاصل ہوتا ہے۔ سلیم احمد نے اگرچہ یہ بات اپنی بصیرت سے کہی ہے مگر اس کے اشارے عسکری کے مضمون "فراق کی شاعری میں عاشق کا کردار" اور "فراق صاحب کی دو نظمیں" میں موجود ہیں۔ جہاں بتایا گیا ہے کہ فراق کے عاشق اور محبوب دو صحت مند ذہین اور نفسیاتی بلوغت والے کردار ہیں، جن کے ملاپ میں ان کا جسمانی عشق نفسیاتی اور روحانی پہلوؤں کیساتھ ساتھ مظاہر کائنات کو بھی محیط ہو جاتا ہے۔ (اسطرح فراق کے عاشق اور محبوب ہی نہیں بلکہ اس کی کائنات بھی اردو شاعری میں ایک نئی چیز ہے۔) یعنی فراق کے ہاں یہ دونوں وجود نفسیاتی و روحانی بلوغت کے ایک ہی مقام پر فائض ہیں۔ جبکہ میر اور اسکے مقابل کے لوگ ایک دوسرے کا احترام تو کر سکتے ہیں مگر وہ آدمی میر کے برابر کے نہیں۔ فراق کے یہی بعض مطالبات ہیں جو میر سے بھی نہیں پورے ہوتے۔ اس تاویل پر مظفر علی سید کا تبصرہ یہ ہے "گویا فراق کو میر سے بڑا کہا تو نہیں جا رہا بنایا جا رہا ہے"۔ (۲۰)

فن کار، عشق اور دنیا کے ان ہی تصورات کے پیش نظر عسکری کو شاعر اور نقاد کے طور پر فراق نے شدید متاثر کیا۔ عسکری کی تنقید کا تجزیاتی انداز اگرچہ فراق کے تاثراتی انداز سے مختلف ہے، مگر عسکری کے شعری ذوق میں شاعری کے مطلب و مفہوم سے زیادہ الفاظ کو برتنے کے فن، حروف و اصوات کے ذریعے کیفیتیں پیدا کرنے اور آہنگ و مزاج سے جو رغبت ہے، اس میں فراق کے واضح اثرات ہیں۔ اسی لئے وہ مختلف شاعروں کے تقابل میں مضمون کے ساتھ ساتھ احوال و کیفیات پیدا کرنے والے فنی ہتھکنڈوں کو خاص اہمیت دیتے ہیں' اشعار میں لہجوں کی شناخت کے لئے وہ رطوبت، گھلاوٹ، رچاؤ، رسیلا پن، ورود، کسک، نرمی اور ٹھنڈک جیسے الفاظ بھی بکثرت استعمال کرتے ہیں، جن کی حیثیت معروضی کے بجائے حسی و ذوقی زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ کسی شاعر کے رویوں پر لکھتے ہوئے کثرت سے دوسرے شاعروں سے اس کا موازنہ اور بکثرت اشعار دیتے جانا بھی فراق کے اندازے کا انداز ہے۔ لیکن یہ زیادہ تر شاعری کا معاملہ ہے ورنہ دیگر مسائل سے عسکری کے نپٹنے کا طریقہ فراق سے بالکل مختلف ہے۔ اس میں وہ تصور اور خیال کو حسی زبان عطا کرنے والے ایک ایسے اسلوب نثر کے بانی ہیں جن کا خاتمہ بھی بڑی حد تک انہی پر ہو گیا ہے۔

ایسا نہیں کہ انہیں فراق کے کسی پہلو سے اختلاف ہی نہ ہوا ہو۔ اسلامی ادب کے مسئلے پر فراق سے عسکری کو بڑا واضح اور مشرق و مغرب کا اختلاف تھا، مگر ان کی شاگردانہ نیاز مندی نے کبھی فراق کی مخالفت تو کجا اختلافی رنگ اختیار کرنے کی بھی جرات نہیں کی۔ ان کا یہ پختہ خیال تھا کہ جدید اردو غزل پر فراق کا اثر سب سے زیادہ ہے۔ قیام پاکستان کے فوراً بعد جو غزل آئی اور جس پر عسکری کو میر کے اثرات نظر آئے تھے، ان میں بھی وہ بالواسطہ طور پر فراق کا ہاتھ محسوس کرتے تھے۔ لیکن فراق کے ہاں عشق کے بعض پیچیدہ قسم کے تجربات کی وجہ سے ان کا یہ بھی کہنا تھا کہ "ان کی شاعری اتنی تہہ دار ہے کہ فراق صاحب کبھی عوام میں مقبول نہیں ہو سکتے"۔ (جھلکیاں ص ۲۲۲) جدید اردو تنقید میں فراق کے بارے میں بڑے الجھاوے ہیں۔ نیاز فتح پوری اور عسکری کی ہمنوائی میں ایک طرف تو نقادوں کا وہ گروہ ہے جو فراق کی زبردست اہمیت کا قائل ہے۔ دوسری طرف شمس الرحمن فاروقی کے ہمنواؤں میں ایسے لوگ بھی ہیں جو فراق کو ایک "پھوہڑ شاعر" قرار دیتے ہیں۔ مثلاً احمد جاوید! اس کے علاوہ ہمارے ہاں تقسیم کے بعد شاعروں کی ایک کھیپ ہے، جس کے احساس اور شعری فضا پر فراق کے واضح اثرات ہیں، جو اگر کسی طرح ختم کر دیے جائیں تو ان شاعروں کی اپنی شناخت بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہے گی۔ اس بنا پر اگر فراق کو شاعروں کا شاعر کہا جائے تو کیا غلط ہوگا؟ فراق کے بارے میں راقم کا یہی احساس تھا، جو ان کی شاعری میں فنی سقم نکالنے اور انہیں اردو شاعری کی روایت سے بیگانہ ثابت والے ممتاز نقاد شمس الرحمن فاروقی کے سامنے اس سوال کی صورت میں آیا کہ "آخر کیا وجہ ہے کہ فراق کی شاعری ان تمام عیوب کے باوجود، جو آپ نے اس میں ڈھونڈے ہیں، ہمیں آج تک متاثر کرتی ہے؛ اور فن شعر کے رموز پر ماہرانہ نظر رکھنے کے باوجود آپ جو شاعری کرتے ہیں وہ ہمیں تاثیر سے خالی نظر آتی ہے"؟ اس کے جواب میں فاروقی نے اپنی شاعری کے بارے میں جو کہا سو کہا مگر فراق کے بارے میں ان کا موقف وہی تھا کہ ان کی شاعری میں محض کیفیت ہی کیفیت ہے، مضمون و معنی آفرینی کا شائبہ بھی نہیں۔ (۲۱) مگر اس کے باوجود راقم کا سوال

اپنی جگہ ہے۔

عسکری نے فراق پر جو کچھ لکھا ہے اس میں عقیدت مندی کے پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور یہ بھی درست ہے کہ کوئی پڑھنے والا کسی تحریر میں اکثر و بیشتر اپنا ہی آئینہ دیکھا کرتا ہے۔ مگر مظفر علی سید کے الفاظ میں یہ بھی حقیقت ہے کہ عسکری

> "پوری تنقیدی ذمہ داری سے یہ اصرار کرتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں کہ ان کی رائے میں فراق کا ادبی کمال، اپنے معاصرین میں کسی اور کی نسبت، زیادہ دیر تک زندہ رہے گا"۔

اس پر مظفر صاحب کا تبصرہ یہ ہے: "ہر چند کہ معاصر ادب کے بارے میں دنیا کے بڑے بڑے ناقدین کی پیش گوئیاں... اکثر، درست ثابت نہیں ہو سکیں مگر عسکری کے بعد کی اردو تنقید ابھی تک اس قضاوت کی کوئی مضبوط تردید پیش نہیں کر سکی"۔ (تنقید کی آزادی، ص ۴۲) شمس الرحمٰن فاروقی جیسے غلط رمز شناس کی فراق پر زبردست تنقید بلکہ تنقیص کے باوجود اگر ایسا ہے تو پھر یہ کمال فراق کے تخلیقی جوہر کا ہے یا عسکری کی تنقیدی بصیرت کا، اس کا فیصلہ وقت کرے گا۔ فراق پر عسکری کے آخری آخری اشارات ''جھلکیاں'' کے مباحث میں آئے ہیں۔ اس کے بعد فراق سے عسکری کی دلچسپی کم سے کم ہوتی چلی گئی۔ اگرچہ اس کا اظہار کبھی نہیں ہوا۔ لیکن ۱۹۷۰ء کے بھی انہوں نے ایک فرانسیسی رسالے میں فراق کو اردو کا سب سے بڑا زندہ شاعر ضرور کہا تھا (۴۳)

☆

فروری ۱۹۵۰ء میں کراچی منتقل ہونے کے بعد اور اردو ادب سے بتدریج مایوسی کے دور میں عسکری نے ایک طرف تو میر، غالب اور فراق پر اور دوسری طرف حالی اور جرأت پر جم کر لکھا ہے۔ (یوں تو انہوں نے محسن کاکوروی پر بھی لکھا مگر چونکہ اس کا زمانہ بہت بعد یعنی ۱۹۵۹ء کا ہے؛ دوسرے اس وقت عسکری بہت بدلے ہوئے تناظر میں لکھ رہے تھے، اس لئے اس کا ذکر ہم آگے کریں گے۔) نئے ادیبوں اور شاعروں کو تخلیقی تجربے کے خوف میں مبتلا دیکھنے کے زمانے میں میر، غالب اور فراق پر ان کا لکھنا تو سمجھ میں آتا ہے کہ ان کے تخلیقی عمل میں فن کار اور اس کے ماحول کے رشتے کے حوالے سے وہ "ادب، ادیب اور مسائل وقت" سے نبرد آزما تھے۔ یہی پیچ و تاب تھا جو ان سے شاعری "نئی غزل"؛ "چھوٹی بحر"؛ "شاعری اور قدرتی الفاظ" جیسے موضوعات پر لکھوا رہا تھا؛ لیکن حالی اور جرأت سے ان کی دلچسپی بظاہر اس پس منظر سے جدا لگتی ہے۔ جس دور (۱۹۵۲-۵۳) کے یہ مضامین ہیں وہ ان کے اضطراب اور بے قراری کا دور ہے۔ اس میں "نفسیات بھی انہیں بور" کرنے لگی تھی اور "تصوف زدہ عشق" سے بھی وہ نفور تھے۔ اور "ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے والے ابھرے ہیں" سے بھی چڑے ہوئے تھے۔ ایسے میں ہر مہینے اردو شاعروں کے "کان پکڑنے" کا ایک منصوبہ بھی ان کے پیش نظر تھا جس میں وہ ہر مہینے ایک شاعر پر لکھنا چاہتے تھے اور دوسروں کو بھی لکھنے پر اکسا رہے تھے۔ کہنے کو تو وہ نفسیات سے بیزار تھے مگر نفسیات پڑھنا چھوڑنے پر ان کی صحت خراب بھی ہونے لگتی تھی۔ یہ پس منظر اس زمانے کی سب تحریروں اور خصوصاً جرأت و حالی پر ان کے اشارات دیکھتے ہوئے ضرور ذہن میں رہنا چاہیے۔ نفسیات سے شغف عسکری کا ایک مستقل سروکار تھا۔ یونگ سے دوری اور فرائڈ اور رائخ سے قربت بھی اسی دور میں زیادہ ہوئی تھی۔

ہم نے اشارہ کیا ہے کہ کسی شاعر کی شاعری کا مفہوم جاننے کے لئے عسکری فنکار کی شخصیت اور عشق و دنیا کی طرف اس کے رویے کو ہمیشہ سے (یا کم از کم "جھلکیاں"، دسمبر ۱۹۴۵ء سے ضرور) بڑی اہمیت دیتے آئے ہیں۔ جرأت اور حالی والے مضامین میں یہ اصول اور نفسیات سے ان کا شغف ایک خاص پس منظر مہیا کرتے ہیں۔ لیکن چونکہ وہ نفسیات کو بھی تخلیقی تجربے کی تشکیل یا تفہیم کا اہم جز سمجھتے تھے اس لئے ان مضامین میں اگرچہ نفسیات کو استعمال تو کیا مگر اپنا تناظر کلیتاً ادبی ہی رکھا۔ یہیں پر وہ ان نام نہاد نفسیاتی نقادوں سے الگ نظر آتے ہیں جن کی تحریروں میں نفسیاتی اصطلاحیں تو آ جاتی ہیں مگر ادبی تجربہ غائب ہوتا ہے۔

حالی کے شعری نظریات سے عسکری کا اختلاف جتنا شدید ہے وہ ظاہر ہے۔ مگر حالی کی شاعری سے ان کے لگاؤ میں میر و فراق جیسی شدت تو نہیں مگر غالب جیسا گریز بھی نہیں۔ حالی بطور شاعر سے ان کا شغف "حالی کی مناجات بیوہ"، ۱۹۵۰ء، سے شروع ہوتا ہے جس میں عام زندگی کے پہلوؤں سے واقفیت اور اسے شاعرانہ طور پر استعمال کرنے کی صلاحیت کے اعتبار سے وہ حالی کو میر کے بعد دوسرا درجہ دیتے ہیں۔ (انسان اور آدمی، ص ۱۷۸) لیکن حالی کے تخیل میں ارتکاز کی ایک کمی پاتے ہیں جس کی وجہ سے ان کے ہاں میر کی طرح "شاعرانہ تجربات بذات خود زندگی کی تشکیل" نہیں بن پاتے۔ لیکن اسی وجہ سے "ان کے تخیل کو اتنی مہلت ملی ہے کہ وہ زندگی کی تفصیلات پر ٹھہر سکے اور شاعر کے چھوٹے چھوٹے تجربات سے ان تفصیلی عناصر کا مقابل یا موازنہ کرے"۔ عسکری کہتے ہیں کہ حالی کی یہی صلاحیت نظم میں زیادہ ظاہر ہوتی ہے۔ حالی کے اس تجربے میں عسکری نے "فن اور افادیت" کا یہ عمومی اصول بیان کیا ہے کہ "اگر ادب کے لئے افادیت ضروری قرار بھی

دے دی جائے تب بھی یہ حقیقت اپنی جگہ قائم رہتی ہے کہ شعر کی افادیت شاعر کے خلاق تخیل کا ایک ادنیٰ پہلو ہے اور اس تخیل سے الگ ہو کر وجود میں نہیں آسکتی"۔ (ایضاً، ص ۱۸۷۔۱۸۸)

"حالی کی مناجات بیوہ" میں حالی کے فنی شعور کا تجزیہ بھی ہے، مگر چونکہ یہ صرف حالی کی نظم کے حوالے سے لکھا گیا ہے اس لئے اس میں 'فن کار اور زندگی' والے پہلو پر زور زیادہ رہا ہے۔ 'فنکار اور عشق' کی بحث "بھلا مانس غزل گو" میں اور "مزیدار شاعر" میں پھیلتی چلی گئی ہے۔ بلکہ ایک اعتبار سے ان دونوں مضامین میں ایک طرف فن کار کی شخصیت، عشق اور دنیا کی طرف اس کے رویے اور ان تینوں کے تعلق (= گریز، دونوں کو اپنی اپنی جگہ رکھنا، کسی ایک طرف لڑھک جانا یا ان کی کشمکش اور تصادم کو جاری رکھنا!) سے تخلیقی عمل کو سمجھنے کی کاوش ہے اور دوسری طرف انہی رویوں کی وجہ سے جرأت و حالی کی شاعری اور طرز احساس کی الگ الگ پہچان کی کوشش ہے۔

"بھلا مانس غزل گو" میں حالی کی شاعری کا بنیادی مسئلہ عسکری کے نزدیک عشق اور دنیا داری کے درمیان کھینچا تانی ہے۔ وہ عشق تو کرنا چاہتے ہیں مگر دنیا کی آنکھ بچا کر۔ عشق کی قبولیت اور خود سپردگی کا جذبہ تو ان میں بہت ہے مگر اس کے لئے سماجی اقدار سے ٹکر لینا ان کے بس کی بات نہیں۔ ان کا عشق شریف گھرانے کے بچوں کا عشق ہے جو اس کے لپکے اور ترغیب سے بچ بھی نہیں سکتے مگر والدین، معاشرے اور اخلاق سے نظریں چار کرنے کی ہمت بھی نہیں رکھتے۔ اس کھینچا تانی میں حالی کسی ایک طرف نہیں ہو سکتے اور ایک آڑ رکھ کر دونوں سے نبھانا چاہتے ہیں۔ اس سے ان کے اندر دورنگی اور تضاد کا شدید احساس پیدا ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے وہ خود کو ریاکار محسوس کرتے ہیں۔ ان کی "غزل کے مخصوص لب و لہجے، اس کی کھنک، چبھن اور کسک کو سمجھنا ہو تو اس کا سراغ اسی ریاکاری کے احساس میں یا اپنے اوپر شک میں ملے گا"۔ اس بات کو عسکری عام لوگوں اور فنکار کی شخصیت کے پس منظر میں دیکھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اس طرح کے تضادات کم و بیش ہر انسان میں ہوتے ہیں۔ مگر عام لوگوں اور فنکار کی شخصیت میں اس اعتبار سے بڑا فرق ہے:

> "عام آدمی بڑی آسانی سے اپنی شخصیت کے دو ٹکڑے کر لیتے ہیں۔ یہ دورنگی انہیں کبھی نہیں کھٹکتی۔ بلکہ مادی عافیت حاصل کرنے کے لئے وہ اسے ضروری بھی سمجھتے ہیں اور اس سے چشم پوشی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن خود آگاہی اور اپنی شخصیت کے سارے عناصر کو ایک مرکز پر لانا تو فن کار کا لازمی فریضہ ہے۔ اسی لئے فن کار کے اندر وہ کھینچا تانی پیدا ہوتی ہے جس کا عام آدمی کو تجربہ نہیں ہوتا یا اتنا شدید تجربہ نہیں ہونے پاتا"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۸۵) (۴۳)

ادب نہ تو خالی زہد و تقویٰ سے پیدا ہوتا ہے، نہ خالی فسق و فجور سے بلکہ ان دونوں کی جنگ سے پیدا ہوتا ہے۔ خود آگاہی کے اس احساس کی بنا پر فن کار عام لوگوں سے تو خیر جدا ہوتا ہی ہے، مگر اپنی ذات اور دنیا کے مابین اس کشمکش سے نپٹنے کے اعتبار سے دو فنکاروں کے فنی شعور اور تخلیقی مزاج میں بھی اس سے بہت فرق پڑتا ہے۔ اس فرق کو عسکری حالی کو میر اور غالب کے مقابل رکھ کے یوں بیان کرتے ہیں کہ غالب کو خارجی حقیقت زندگی اور دوسرے سب کھلتے ہیں۔ وہ اپنی حقیقت خود بن جانا چاہتے تھے۔ جبکہ میر اپنی لاچاریوں کے ساتھ ساتھ انسانی ہستی کی مجبوریوں کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ اسی لئے ان کے اندر دنیا اور سماجی اقدار کے خلاف کوئی تعصب نہیں۔ میر اور حالی کے درمیان فرق یہ ہے کہ "میر کے یہاں دنیا اور عشق ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔ حالی کے یہاں لڑائی ہے عشق اور دنیا داری کی۔ اسے عقل اور عشق کی جنگ بھی کہہ سکتے ہیں"۔ عسکری نے "دنیا" اور "دنیا داری" کو یہاں دو الگ معنی میں برتا ہے۔ میر کے حوالے سے پہلے لفظ میں دنیا اور انسانی ہستی کی مجبوریوں کو کھلے دل سے تسلیم کر کے اس کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کا مفہوم ہے جہاں فن کار کی شخصیت، عشق اور دنیا کے تضادات شیر و شکر ہو جاتے ہیں، جبکہ دوسرے لفظ سے چند سماجی اقدار مراد ہیں؛ اور اقدار بھی وہ جو شریف لوگ اپنے بچوں پر عائد کرتے ہیں۔ حالی کے ہاں عشق اور ان سماجی اقدار کی لڑائی ہے۔

عسکری کہتے ہیں کہ "یہی کھینچا تانی حالی کے تذبذب اور شک کا سرچشمہ ہے اور یہیں سے وہ ریاکری کا احساس نکل ہے۔ اس اندرونی آویزش نے انہیں شاعر بنایا اور چونکہ یہ دونوں حریف ایک دوسرے میں پیوست نہیں ہو سکے اس لئے اس دودلے پن نے حالی کی شاعری میں شدت اور عظمت نہیں آنے دی"۔ عشق کو قبول کرنے اور اپنی ہستی کو اس کے سپرد کر دینے کی صلاحیت حالی میں غالب سے زیادہ ہے۔ وہ محبوب کی بھی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ محبوب کی محبت، خلوص اور پاکیزگی کا احساس اور اس کا احترام حالی کے مزاج میں رچا ہوا ہے۔ عام انسانی تعلقات کو بھی وہ عشق کا حصہ بنانے کی صلاحیت رکھتے ہیں مگر اس عشق میں وہ کشمکش نظر نہیں آتی جس میں انسانی رشتوں کے تقاضے کا خیال بھی ہو اور انسانوں کے درمیان ناقابل عبور خلیج کا احساس بھی۔ حالی کی "دنیا داری میں عشق کو آوارگی اور بدچلنی کے مترادف سمجھا جاتا ہے اور حالی کو یہ اقدار بھی قبول ہیں۔ اس لئے ان کی شخصیت کا دوسرا پہلو انہیں عشق سے روکتا ہے"۔ چونکہ حالی کا عشق عاقبت بینی

اور سماجی افادیت کے معیاروں پر پورا نہیں اترتا اس لئے ان کا عشق ایک پکا، ایک ترغیب تو ہے مگر عیب بھی؛ اس لئے ان میں ایک جھینپ ،شرم اور احساس گناہ بھی ہے۔ ''ان کی شوخی ہلکی سی مسکراہٹ ان کا مخصوص مزاح اور ظرافت انہی دور رجحانات کی حامل ہے''۔ حالی کے بارے میں عسکری کا آخری تجزیہ یہ ہے کہ اگر وہ اپنی شخصیت کے اندرونی تضاد سے ''آنکھیں چار کرنے کی جرأت پیدا کر لیتے تو ان کی شاعری کچھ اور بڑی ہوتی، لیکن اس جرأت سے جو درد پیدا ہوتا ہے اسے قبول کرنے کی صلاحیت حالی میں نہیں تھی''۔

فن کار کی شخصیت اور عشق و دنیا کی طرف اس کے رویے کا یہی وہ معیار ہے جو عسکری کے لئے نہ صرف فن کار کی شخصیت بلکہ اس کے فن کی بھی ایک کسوٹی بن جاتا ہے۔ ان کے نزدیک بڑا فنکار وہ ہے جو عشق اور دنیا کے تصادم کو کسی مصلحت وانفعالیت کے سمجھوتے کی بھینٹ نہ چڑھائے بلکہ پوری آمادگی اور قبولیت کے ساتھ اپنے اندر اس لڑائی کو جاری رکھے اور اس کے نتیجے میں درد و کرب کو قبول بھی کرے۔

> ''اس قبولیت کے معنی یہ ہیں کہ آدمی کے اندر جو دو عناصر ایک دوسرے سے ٹکرا رہے ہوں ان دونوں کا پورا پورا اعتراف کرے اور دونوں کو جانچے، پرکھے، جیسا میر نے کیا۔ میر نے اس اندرونی تصادم کو سمجھوتے کے ذریعے ترک نہیں کیا بلکہ جاری رہنے دیا''۔ (ستارہ و بادبان، ص ۱۹۵۔۱۸۵)

اس ٹکراؤ سے وہ بجلی پیدا ہوتی ہے۔ جس سے عظیم فن پارے وجود میں آتے ہیں۔ مگر اس درد و کرب سے ڈرنے والا فنکار یا تو حالی کی طرح دنیا داری سے مفاہمت اختیار کر کے شاعری میں سماجی افادیت کا پرچارک بن جاتا ہے، یا پھر جرأت کی طرح عشق کو صرف لطف و چٹخارے تک محدود رکھنا چاہتا ہے۔ (جنوری ۱۹۵۲ء میں عسکری نے سید سلیمان ندوی کے اس مشورے پر کہ 'اب ہمیں میر و غالب کو پڑھنا چھوڑ دینا چاہیے اور عشق بھی نہیں کرنا چاہیے کہ یہ سب ہمارے زوال کی نشانیاں ہیں' عشق، ادب اور معاشرے کے تعلق پر جو سلسلۂ مضامین شروع کیا تھا اس کے بین السطور بھی عشق کے اس 'بھی بھی' والے رویے کو ہدف تنقید بنایا تھا۔ غور کیجیے کہ اس حساب سے حالی کا تصور عشق اس 'بھی بھی' والے عشق سے کتنا قریب ہے۔)

عسکری کے نزدیک حالی کے عشق کو اگر دنیا داری کا خوف نہیں پنپنے دیتا تو جرأت کے عشق کو جلد بازی مار جاتی ہے۔ وہ درد و غم جمع کرنے کے نہیں محفل میں اپنے معاشقے کی داستان سنانے کے شاعر ہیں۔ جرأت پر لکھے گئے مضمون ''مریدار شاعر'' میں بھی اکثر جرأت کے عشقیہ رویے کا موازنہ میر سے اور کہیں کہیں مصحفی، مومن اور آتش سے جاری رہتا ہے۔ میر کی خلاقانہ شاعری کے مقابلے میں جرأت کی شاعری کو جالبیہ بتایا گیا ہے کیونکہ میر کے اندر مختلف عناصر میں جو تصادم ہے، اسکا فن کار اس تصادم کو سمیٹ کر ان کی قلب ماہیت کرنا چاہتا ہے۔ وہ ان کی شخصیت سے الگ اور اوپر اٹھ سکتا ہے جس کی وجہ سے یہ شاعری محض شخصیت کا اظہار نہیں۔ 'شاعری شخصیت کا اظہار' کے ضمن میں ایک اور جگہ عسکری لکھتے ہیں:

> ''گو شاعر اپنی شخصیت کے اظہار ہی کے لئے شاعری کرتا ہے مگر یہ بالکل ممکن ہے کہ اس کی شاعری اس کی شخصیت کے لئے ایک پردہ بن جائے اور وہ ہماری نظروں سے بھی اوجھل ہو جائے۔ بعض دفعہ تو یہاں تک ہوتا ہے کہ شاعری نقاب نہیں بلکہ نقلی چہرہ بن جاتی ہے اور ہم شاعر کو دیکھنے کے باوجود نہیں دیکھ سکتے''۔ (''میری بہترین نظم'' دیباچہ، مشمولہ مقالات، جلد ۱، ص ۵۷۹)

اس کے برعکس جرأت کی شاعری ان کی زندگی کا عکس ہے۔ میر ناکامیوں سے ''کام لیتے'' ہیں جبکہ ''جرأت نہ تو ناکامی سے کام لیتے ہیں، نہ کامرانی سے بلکہ دونوں چیزیں ان کے کام آجاتی ہیں'' کوئی نئی شکل اختیار نہیں کرتیں، بلکہ تجربات کے بجائے واقعات کا کام دیتی ہیں۔ لہٰذا وہ شاعر سے زیادہ واقعہ نگار ہیں۔ جرأت کے ہاں عشق متصادم آرزوؤں کو گھلا ملا کر ایک کر دینے والی واردات نہیں، بلکہ لطف اٹھانے اور موج اڑانے کی شے ہے۔ کیونکہ ''وہ خوش باش، خوش طبع ظریف، لطیفہ باز اور عاشق مزاج قسم کے انسان تھے؛ اہل دل نہیں بلکہ دل والے، دل پھینک''۔ اپنی شخصیت کے اس دلچسپ پہلو کی وجہ سے وہ عشق کو قصے کہانیوں کی طرح بیان کرتے ہیں۔ جرأت کی شاعری کی بنیادی تحریک یہ بتائی گئی ہے کہ ''اپنے معاشقوں کے بارے میں دوستوں کے ساتھ بیٹھ کر گپ کی جائے تاکہ مجلس میں گرمی آئے''۔ اس لئے ان کی شاعری خود کلامی نہیں بلکہ گفتگو ہے جس کیلئے دلچسپ ہونا لازمی ہے۔ اس تفریح طبعی کی وجہ سے ان کا عشق معاشقے کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتا۔ ''وہ مقبول ہونے کے لئے شعر کہتے تھے اور شعر کہنے کے لئے عشق کرتے تھے''۔ جرأت کی شاعری میں واقعہ گوئی، سراپا نگاری اور معاملہ بندی کو عسکری ایک طرف اس سماج کے پس منظر میں دیکھتے ہیں جہاں مرد اور عورت ایک دوسرے سے الگ تھلگ رہتے ہوں (جسکی وجہ سے لوگوں میں عاشق و محبوب کے معاملات کی ذرا سی تفصیل بھی مزہ دینے لگتی ہے) تو دوسری طرف یاروں دوستوں کی مجلس آرائی اور سماجی تعلقات میں کام

آنے والے روزمرہ کی بے ساختہ زبان کی بھی داد دیتے ہیں، جس میں موزوں لفظ کی تلاش ہی سب سے اہم ہوتی ہے۔ ("خریدار شاعر" ، ستارہ یا بادبان، ص ۲۰۶۔۲۰۲)

مبادا گمان ہو کہ عسکری صرف زبان کے چٹخارے ہی پر لہلوٹ رہتے ہیں اور غالب کی جناتی زبان سے انہیں اس وجہ سے چڑ ہے، اس لئے اس مقام پر جرأت کی بامحاورہ اور روزمرہ والی زبان کا میر کی زبان سے موازنہ دیکھنا مفید رہے گا۔ عسکری کہتے ہیں کہ واقعہ نگاری کی وجہ سے شاعری میں جو بے تکی اور اکہرا پن آ جاتا ہے جرأت کو اس سے نپٹنے کے لئے زبان پر قدرت اور صناعی کی ضرورت پڑتی ہے۔ چونکہ ان کے ہاں خارجی حرکات کا بیان زیادہ ہے اس لئے وہ مروجہ الفاظ میں نئی وسعتیں پیدا نہیں کرتے بلکہ ان کے سماجی تعلقات میں جس مفہوم کے لئے جو گھڑا گھڑایا لفظ موجود ہے وہ اسے پوری طرح استعمال کر لیتے ہیں۔ اسکے برعکس میر کا ذریعۂ اظہار، ان کی زبان اور اسلوب، تجربے کی اس اندرونی کشاکش سے پیدا ہوتا ہے جو وسیع ترین انسانی تعلقات کے داخلی پہلو سے متعلق ہے۔ اپنی ٹیڑھی چال اور روکھی بات کی بنا پر دوسروں سے الگ تھلگ ہو جانے کا اندیشہ میر کو زبان کی تہہ داری کے ذریعے دوسروں سے جوڑتا ہے۔ جرأت اور میر دونوں ہی روزمرہ استعمال کرتے ہیں مگر میر کی زبان سماجی تعلقات سے زیادہ سماجی تجربے کی زبان ہے۔ اس کے برخلاف جرأت کے جی کی خریداریوں، عاشقانہ مزاج اور مجلس آراء طبیعت نے چونکہ ان کے اندر دوسروں سے الگ ہونے کا کوئی احساس پیدا نہیں ہونے دیا اس لئے ان کی زبان میں متضاد تجربوں کو سمونے کی سکت بھی نہیں، ان کی زبان سماجی تجربے اور مفاہمت کی زبان ہے۔

کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی زبان ان کے اپنے منفرد تجربے کے حسب حال ہے اس لئے اس پر عسکری کا اعتراض بے معنی ہے۔ مگر یہاں دیکھنے کی بات یہ ہے کہ غالب کی شخصیت اور زبان پر عسکری کا اعتراض اسی انوکھے اور منفرد تجربے ہی کی بنا پر ہے، نہ کہ زبان کو حسب حال استعمال کرنے یا نہ کرنے پر! اپنے اس انفرادیت پرستانہ مزاج کیساتھ غالب کی شاعری بھی اگر روزمرہ کے لب و لہجے اور چھوٹی بحروالی ہوتی تب بھی وہ عسکری کے لئے پورے طور پر قبول نہ ہوتے۔ باہم متحارب اور اور متضاد جذبوں کو نہ صرف زندگی بلکہ شاعری (جس میں اسالیب بیان، زبان، روزمرہ محاورہ اور تشبیہ و استعارہ بھی شامل ہیں) تک میں رچا دینے کے معیار پر جرأت اس لئے پورا نہیں اترتا کہ اس کے ہاں اگرچہ عشق کے خلاف حالی جیسی مدافعت نہیں، مگر وہ عشقیہ جذبے کو دیگر بہت سے جذبوں کے ساتھ ملا کر گھلا اور بنا دینے کے فن سے ناواقف ہے۔ ان امتیازات کی روشنی دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ عسکری کی طبیعت کے حساس منسرز میں زبان کی باریک ترین لرزشوں کو نہ صرف محسوس کرنے، بلکہ ان کی باریکیاں پرکھنے کی جیسی صلاحیت تھی اور ان کی نثر ان لطافتوں کو جس طرح ایک پورا ماحول پیدا کر کے بیان کرنے کی جو قدرت رکھتی تھی، اس کا سب سے اچھا ثبوت مختلف شاعروں کے موازنے اور زبان کے استعمال میں ظاہر ہونے والے ان کے مزاجوں کا انفرادی تعین ہے۔ اردو کا کوئی ایک تنقیدی نثر نگار بھی، بشمول فراق کے، اس صلاحیت میں ان کے قریب نہیں پہنچتا۔

سابقہ باب میں ایک جگہ ہم نے عسکری کے تصور فن کے ذیل میں لکھا تھا کہ ان کے نزدیک 'جذباتی خلوص اور فنی خلوص' میں فرق ہے۔ جرأت کے حوالے سے وہ اسے یوں بیان کرتے ہیں کہ اس کے ہاں مکمل جذباتی خلوص تو ہے جس کی وجہ سے کوئی ایک آرزو و خواہش یا جذبہ باقی سب سرگرمیوں سے الگ ہو کر اظہار پانے لگتا ہے، مگر اخلاقی یا فنی خلوص (عسکری کے ہاں فن اور اخلاق کی ہم آہنگی کا ایک ثبوت یہ بھی ہے کہ جس شے کو وہ فنی خلوص کہتے ہیں اسی کو یہاں اخلاقی خلوص کہہ رہے ہیں) نہیں جو "اس وقت پیدا ہوتا ہے جب مختلف قسم کے پر خلوص اور شدید جذباتی لمحوں کو ایک دوسرے سے ٹکرانے دیا جائے۔" یہ وہی شے ہے جسے ہم نے تصور فن والے باب میں تفصیل سے بیان کیا ہے۔ یوں تو عسکری نے ہر فن کار کو اسی معیار پر پرکھا ہے، مگر کسی ایک جذبے کو (چاہے وہ عشق ہی کیوں نہ ہو) باقی تمام جذبوں یا مفادوں سے الگ کر کے اسی کی پرورش کرتے رہنے اور اس سے فن کار اور اس کے فن کے اندر پیدا ہونے والی اس کمزوری (جس کی بنا پر وہ میر کے علاوہ تقریباً سب شاعروں کو "اگر مگر" کیساتھ قبول کرتے ہیں) کا جیسا تجزیہ انہوں نے جرأت کے مضمون میں کیا ہے ایسا تفصیلی نمونہ ان کے ہاں اور کم ہی نظر آتا ہے۔ اصل میں ان کے ہاں عشق، بلکہ حسن کا بھی، ایک خاص تصور ہے جو کسی وقتی ہیجان و لمحاتی ضرورت سے الگ پوری زندگی میں ایک کیف اور تہذیب پیدا کرنے سے عبارت ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں یہ عشق ہی ہے جو کسی بھی تخلیق کار کے اندر تمام تر حشر سامانیوں کا منبع ہوتا ہے۔ فراق گورکھپوری نے اپنے ایک خط میں عشقیہ زندگی کی دید و دید، نامہ و پیغام، انتظار، وفا و جفا، شکر و شکایت اور وصل و ہجر کی چند کیفیتوں سے بڑے بڑے فن پاروں بلکہ پوری تہذیب کے پیدا ہونے کی بہت عمدہ نفسیاتی توجیہ کی ہے۔ یہ چند مٹھی بھر باتیں جن کا بیان بقول فراق شاید چالیس پچاس صفحات میں ہو جائے ابتدائے آفرینش سے اب تک تخلیقات کے ڈھیر لگوائے جاتی ہیں۔ (فراق، من آنم، ص ۳۱ و ۸۰) ہر آدمی اپنی طبیعت کے مطابق عشق سے فیض پاتا ہے۔ اسی طرح عشقیہ تجربے سے نپٹنے کا طریقہ بھی ہر فن کار کا جدا ہوتا ہے۔ عسکری

کہتے ہیں:

> "ایک عشق تو وہ ہوتا ہے کہ چاہے آدمی اس پر دن میں دو منٹ صرف کرے لیکن وہ دوسری سرگرمیوں پر بھی اثر انداز ہو دوسری سرگرمیاں عشق پر اثر انداز ہوں اور عشق کی بدولت آدمی کا خارجی و داخلی رویہ مکمل طور سے بدلنا شروع ہو جائے۔ دوسرا عشق وہ ہے کہ چاہے آدمی دن بھر اسی فکر میں پڑا رہے لیکن عشق کا دوسری سرگرمیوں سے کوئی داخلی علاقہ پیدا نہ ہونے پائے اور عشق آدمی کی شخصیت کے صرف ایک حصے میں محدود ہو کر رہ جائے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۲۱۰۔۲۱۱)

عشق جب زندگی کی دوسری سرگرمیوں سے الگ ہو کر شخصیت کے کسی ایک کونے میں بند ہو جائے تو کامیابی اور ناکامی دونوں محدود ہو جاتی ہیں۔

اس تصورِ عشق وفن اور جرأت پر اس کے اطلاق کے آئینہ میں اگر غالب کے بارے میں عسکری کی رائے کا تجزیہ (عجیب بات ہے کہ جرأت کے ساتھ عسکری نے میر، مصحفی، آتش اور مومن کا موازنہ کیا ہے مگر یہاں غالب کوئی ذکر نہیں) کریں تو کچھ یوں اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں اس بات سے تو انکار نہیں ہے کہ غالب کے ہاں عشق کا دوسرے متحارب جذبات سے ٹکراؤ نہیں، اعتراض اس بات پر ہے کہ اس کا عشق اپنے محبوب یا دوسروں کو صرف اپنی تسکین کا ذریعہ سمجھ کر کیوں مطمئن ہو جاتا ہے، وہ اپنے نشاط و غم کو تصور تک محدود رکھنے کے بجائے عام لوگوں میں گھلا ملا کیوں نہیں دیتا۔ اس طرح اس معیار کے ایک پہلو سے تو غالب خاصا بڑا شاعر ٹھہرتا ہے، مگر دوسرے پہلو سے وہ اپنی تمام تر فکر کے باوجود بمقابلۂ میر ہلکی پول جاتا ہے"۔ (۲۳)

جرأت پر عسکری کا یہ مضمون ۳۳ صفحات پر مشتمل ہے اور شاید ان کے طویل مضمونوں میں سے ایک ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ <u>ان کی طبیعت کو جرأت سے مناسبت نہیں</u>، اور جیسا کہ مضمون سے ظاہر ہے ایسا ہے بھی، درج بالا معیارات پر جرأت واقعی پورا نہیں اترتا۔ تو سوال ہے کہ پھر یہ مضمون کیوں لکھا گیا؟ عسکری کہتے ہیں کہ "میں نے اپنا امتحان لینے کے لئے جرأت کو چھانٹا ہے"۔ مضمون کے آغاز میں انہوں نے جو دو تین صفحے لکھے ہیں ان میں ان کے اپنے رنگ طبیعت پر بھی کچھ اشارے ہیں۔ عسکری کے تنقیدی منہج والے باب میں ہم نے لکھا ہے کہ ان کی ادبی زندگی کا بڑا حصہ اگرچہ تنقیدی سرگرمیوں کی نذر ہوا مگر اپنے مزاج کی گہرائیوں میں وہ ایک فنکار تھے۔ شعر و ادب، فن، کلچر و تہذیب اور زندگی کو ان کے دیکھنے کا انداز، جس کا دوسرا نام تنقید ہے، سراسر فنکارانہ تھا۔ وہ لکھتے ہیں کہ ایک تخلیقی فنکار کے لئے ناموافق چیزوں سے کراہت محسوس کرنا تو کسی حد تک جائز قرار دیا جا سکتا ہے لیکن "اگر نقاد اپنے مزاج کو اچھی خاصی کال کوٹھری بنا لے اور جو چیز اس کے اندر نہ سما سکے اسے کائنات ہی سے خارج کرنا چاہے اس کے اندر سڑن پیدا ہو جاتی ہے"۔ تو پھر کیا ایک نقاد کی حیثیت سے ان کا مزاج بھی ایک کال کوٹھری نہیں ٹھہرتا؟ بے شک، اگر اپنے مزاج، شخصیت اور ادبی معاملات کے بارے میں ان کی اپنی رائے کو بالکل پس پشت نہ ڈال دیا جائے تو!

کسی شخص کی اپنے بارے میں جو رائے ہے اس کی تصدیق اگر اس کے اپنے قول و عمل بلکہ انداز و اطوار، رویوں اور طور طریقوں یا Overtones سے نہ ہو تو اس کی رائے کو اہمیت نہ دینی چاہیے۔ عسکری کہتے ہیں کہ

> "میں کم سے کم ایسا نقاد بننا نہیں چاہتا جو لوگوں کو پیامِ زندگی دیتا پھرے۔ لیکن مزاج کی عائد کردہ پابندیوں کے علاوہ بعض مجبوریاں اپنی خوش فہمیوں سے پیدا ہوتی ہیں۔ میں نے مدتوں سے کوئی افسانہ تو نہیں لکھا لیکن کہتا یہی رہتا ہوں کہ مجھے افسانہ لکھنا ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۹۸)

اور جیسا کہ معلوم ہے افسانہ لکھنے کا خیال ان کے اندر سے ۱۹۷۳ء تک بھی نہیں نکلا تھا۔ جرأت کو، جو کہ ان کے مزاج کے ناموافق تھا، وہ محض اپنے ضدِ مزاج کے طور پر دیکھ رہے تھے۔ یہی ناموافقت انہیں غالب کے ساتھ بھی تھی۔ جرأت پر تو انہوں نے صرف ایک ہی مضمون لکھا تھا، مگر غالب سے ان کی آویزش دور اور دیر تک چلا کی۔ اپنی شخصیت کی اسی فنکارانہ آرزو کی بناء پر وہ کہتے ہیں:

> "اس اعتبار سے میں اپنا حق سمجھتا ہوں کہ میرے تجربات کا ایک مرکز اور میری کاوشوں کا ایک رخ ہو۔ چنانچہ میں پڑھتا بھی ایسی چیزیں ہوں جن سے مجھے پتہ چل سکے کہ متنوع تجربات کو ایک مرکز پر کیسے لا سکتے ہیں۔ مجھے تو نہ غمِ جاناں والے پسند ہیں نہ غمِ دوراں والے، نہ ایسے لوگ جو باری باری سے دونوں کا مزہ لیتے ہوں۔ میں تو لوگوں کو دیکھنا چاہتا ہوں جن کے یہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں دونوں مل کر اپنا غم بن جائیں"۔ (ایضاً، ص ۱۹۸)

بات صرف اگر جرأت والے مضمون کی حد تک ہوتی تو کہا جا سکتا تھا کہ نقاد کے مقابلے میں اپنی افسانہ نگاری والی اس آرزو کے تقاضے یہ معیار کو

عسکری نے محض ایک آڑ کے طور پر گھڑ لیا ہے۔ لیکن سابقہ تمام صفحات میں ہم دیکھتے آئے ہیں کہ فن زندگی اور عشق کے بارے میں ان کے یہ تصورات ۴۵۔۱۹۴۳ء سے تا ایں دم کسی تبدیلی کے بغیر برقرار رہے ہیں۔ بات میر و فراق کو قبول کرنے یا جرأت و غالب کو رد کرنے کی نہیں، بلکہ ایک (صحیح یا غلط) معیار پر ان کو پرکھنے کی ہے۔ اس معیار کو اگرچہ تنقیدی ہی کہا جائے گا مگر اصلاً یہ ایک تخلیقی فنکار کا تقاضا ہے، جو کسی خاص صورت حال کے پس منظر میں جذبہ و خیال، فکر و عمل، عقل و عشق، تخیل و اصیت اور روح و مادے کے متضاد عناصر کو زندگی اور فن، دونوں میں گھلا ملا کر ایک کر دینا چاہتا ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا عسکری کی اپنی تحریروں میں مختلف و متضاد اشیا کو توازن اور ہم آہنگی عطا کرنے کے یہ آثار موجود ہیں؟ ہمارا خیال ہے کہ اگر اس ہم آہنگی اور توازن سے مراد "دریا کے فائدے اور نقصان کا سا مساواتی توازن" ہے تو یہ عسکری کے ہاں بالکل نہیں ہے۔ البتہ فن اور زندگی میں جس توازن سے حسن اور قوت پیدا ہوتی ہے، اور بمطابق حالات جس طرح زندگی ابنار و عمل نئے سرے سے متعین کرتی ہے عسکری کے ہاں بھی اس توازن اور رد عمل کی انتھک جستجو موجود ہے۔ اقبال کے سلسلے میں جس طرح یہ بات اہم نہیں کہ آیا ان کا مرد مومن انسان کامل کا صحیح ترین نمونہ ہے بلکہ اصل سوال اس آرزو کا ہے جو اقبال کی تحریروں کے رگ و پے میں سمائی ہوئی ہے اسی طرح عسکری کے اندر بھی اس مخصوص توازن کی آرزو کا موجود ہونا اہم ہے۔

یہ خرد مند روک سکی کبھی میرے خیر و شر کے فساد کو میری خواہشوں کے تضاد کو تیرے غم نے شیر و شکر کیا

عسکری کے اندر کا فن کار مختلف اور متضاد اشیا کو اسی طرح شیر و شکر کرنے کا قتیل تھا اور اس کا نقاد اسی کسوٹی پر دوسروں کو پرکھتا رہا۔ اس غم سے ان کی مراد "وہ تخلیقی درد ہے جو انسانی ہستی اور انسانی تفتیش کا ذریعہ بنتا ہے اور جس میں کائنات کا غم و نشاط بن جانے کی قوت اور گیرائی موجود ہوتی ہے"۔ اس غم کی تفتیش میں عسکری نے میر کا ایک قطعہ نقل کیا ہے جو بقول سلیم احمد "اعلیٰ ترین تنقیدی رسائی کا شاہکار" ہے۔ اس قطعے کا آخری شعر یہ ہے۔

میستم عاشق بظاہر لیک می کاہد دلم عمر بگذشت و نمی دانم چہ می خواہد دلم (۲۵)

ایک اور مضمون "ادب یا علاج اضمحلال" میں انہوں نے میر اور بودلیر جیسے شاعروں کا مشترک مسئلہ بھی بتایا ہے کہ اگر صرف محبوب کی طلب ہو تو صبر کی گنجائش بھی ہوتی ہے؛ لیکن بڑے فن کار کو تو یہ بھی پتہ نہیں ہوتا کہ اس کا دل آخر چاہتا کیا ہے۔ وہ تو بس سلگتا ہی رہتا ہے۔ یہی تخلیقی درد ہے جس کی بھٹی میں بڑا فن کار اپنے غم و نشاط کے تضاد کو پگھلا کر شیر و شکر کر دیتا ہے۔

☆ ☆

زندگی اور فن کو ایک ہی اصول پر ماپنے کا معیار اگر درست سمجھا جائے اور سابقہ ابواب میں مذکور عسکری کی تلاش و سعی اور ادبی تجربات کے نتائج سے بے اطمینانی بھی ذہن میں رہے تو اردو شعراء پر عسکری کے اشارات کے آخری نقطے "محسن کاکوروی" کی معنویت بخوبی آشکار ہو جاتی ہے۔ یہ مضمون عسکری کے کن تقاضوں سے پیدا ہوا، اور اس کا مایہ کیا ہے، اس کی طرف ہم عسکری کے سوانحی باب میں اشارے کر چکے ہیں۔ یہاں ہم اس پر چند دیگر پہلوؤں سے بات کریں گے۔ حالی اور جرأت پر عسکری کے مضمون ۵۳۔۱۹۵۲ء اور "محسن کاکوروی"، ۱۹۵۹ء، کے درمیان اردو شاعروں پر عسکری نے کم ہی لکھا ہے۔ (۲۶) سوال ہے کہ اردو کے اکثر شعراء کو عسکری جس معیار پر پرکھتے آئے تھے اس میں محسن کاکوروی کہاں فٹ بیٹھتے ہیں؟ یا دیگر بہت سے نعت گو شعراء میں ان کی نظر محسن پر ہی کیوں گئی؟

جزیرے کے "انتخابیے" سے وقت کی راگنی تک کے سفر میں عسکری ادب میں جس مرکزیت اور اخلاق معنویت کے متلاشی رہے، ایک زمانے (۱۹۵۸ء) تک وہ اسے زیادہ تر کسی ماورائی مداخلت کے بغیر ارضی سطح پر ہی پانے کے متمنی تھے، اور چونکہ ان پر عقلی شعور کے مقابلے میں محسوساتی شعور کا زیادہ غلبہ تھا، اس لئے شعر و فن بھی انہیں وہی لبھاتا تھا جس میں فکر، جذبہ اور خیال محسوساتی لوازمات کے ساتھ آئے۔ دوسرے یہ کہ اپنے مغربی ادب کے مطالعے میں زندگی کے المیہ رنگوں کا تجربہ تو انہیں خوب ملا تھا، جبکہ نشاطیہ رنگ کی اول تو وہاں کمی تھی اور اگر کہیں تھا بھی تو الگ الگ۔ یعنی غم و نشاط کو گھلا ملا دینے والے فنکار انہیں کم نظر آئے تھے۔ اردو میں بھی انہیں آتش کی شاعری میں نشاطیہ کیفیات کا وفور تو نظر آتا ہے، مگر وہ تو غم و نشاط کے امتزاج کے متلاشی تھے۔ اس کے علاوہ تخلیق کی نفسیات والے مباحث میں بھی ہم نے دیکھا تھا کہ وہ کچھ ایسے مسائل سے دوچار ہو رہے تھے جن کا تشفی بخش جواب کوئی نہیں تھا۔ یہ وہ وقت تھا جب عسکری محسن کاکوروی کی نعت و قصیدے میں ایک نئے تصور انسان سے دوچار ہوئے۔ یہ کہنا تو درست نہیں کہ ان کے اندر آنحضرت ﷺ کے بارے میں پہلے کوئی احساسات نہیں تھے، مگر محسن کی شاعری کے محسوساتی سانچے میں انہیں کچھ ایسے ادبی تجربات ملے جن میں ایک طرف تو ان کا تصور انسان کسی ماورائے انسانی

طاقت سے جڑ گیا اور دوسری طرف یہ سب کچھ ماورائی تعقلاتی خیالات میں نہیں بلکہ پوری طرح حسی پیکروں کی معصومیت میں رنگا ہوا تھا۔ پھر محسن کی شاعری میں آنحضرت ﷺ سے جو لگاوٹ، ماڈ دلار، بچوں کی سی شوخیاں بلکہ "عالم نور میں شوشے چھوڑنے" کے انداز کے ساتھ ساتھ عالم فطرت اور انسانی تعلق کا جو ربط نظر آتا ہے، یہ سب چیزیں ایسی تھیں کہ عسکری کا ان کی طرف متوجہ ہونا ضروری تھا۔

ہم ذکر کر چکے ہیں کہ محسن کی شاعری میں وہ ایک ایسے ماورائی انسان سے دوچار ہوئے تھے جو ایک طرف 'ادھر مخلوق میں شامل ادھر اللہ سے واصل تھا' تو دوسری طرف جس کی شان احاطۂ بیان میں بھی نہیں آسکتی تھی۔ یعنی "محسن ایک ایسی چیز کا نقشہ کھینچ بیٹھے تھے جو ناقابل اظہار تھی"۔ عسکری کہتے ہیں کہ یہ ایک ایسی مشکل ہے جس کی وجہ سے "دنیا کی ہر زبان میں مذہبی شاعری کے ایسے نمونے کمیاب ہیں جو شاعری کے لحاظ سے بھی امتیازی شان رکھتے ہوں"۔ آرکی ٹائپ کا براہ راست تجربہ چونکہ غیر شخصی اور غیر ذاتی چیز ہے اس لئے فنی اظہار کی گرفت میں نہیں آتا۔ فنی اظہار اس وقت کامیاب ہوتا ہے جب شاعر بذات خود آرکی ٹائپ کو بیان کی قید میں لانے کی کوشش نہ کرے بلکہ اس سے اپنا ایک شخصی رشتہ قائم کر کے اس رشتے کو اظہار کا موقع دے۔ عسکری کہتے ہیں کہ محسن نے یہی کیا ہے۔ چونکہ اس کی "طبیعت میں خالص روحانیت کے بجائے تھوڑی سی مجلسیت اور دنیاداری بھی" تھی اس لئے اس کے ہاں "جذب و مستی یا استغراق کی شاعری نہیں ملتی، ان کے لب و لہجے پر مجلس آرائی غالب ہے"۔ اس لئے انہوں نے اپنی صلاحیتوں سے نہ آگے جانے کی کوشش کی، نہ ان کے استعمال پر شرمائے۔ ان کے "مزاج میں جو ولولہ، شوخی، جولانی اور نشاطیہ کیفیت تھی اسے نعت گوئی میں آ کے انہوں نے بدلنے کی کوشش نہیں کی"۔ وہ عالم نور کے بیان میں بھی اس شوخی سے باز نہ آئے۔ اور ناقابل بیان عنصر کے بیان میں "شوشے چھوڑ کر" اسے گرفت میں لینے کی کوشش کی۔ یہ ایسی جرأت ہے جو نعتیہ شاعری میں کوئی نہیں کر سکا۔ عسکری کے نزدیک محسن کے ہاں نہ صرف رعایت لفظی و مضمون آفرینی ہے بلکہ مسلسل اور اعلیٰ مضمون آفرینی، جو حقیقت محمدی کی گوناگوں کیفیتوں کا استعارہ بنتی ہے۔ وہ رعایت لفظی اور خیال آرائی کو مقصد نہیں (جو لکھنوی شاعری کا عیب ہے) بلکہ ذریعہ اور وسیلے کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

عسکری قرون وسطیٰ کی اس ذہنیت کے بہت قائل تھے جو ہر انفرادی مزاج اور طبیعت کو قبول کر لیتی تھی۔ جو انسانی فطرت کے ہر عنصر کو اعلیٰ ترین مقاصد میں استعمال کر لیتی تھی۔ ان کے نزدیک محسن کاکوروی نے بھی یہی کیا۔ محض خیال آرائی اور لفظی بازی گری کو بھی اعلیٰ ترین مقاصد میں استعمال کر لیا۔ انہوں نے جو کچھ اور جیسا کچھ بھی میسر تھا، اپنے معاشرے اور زمانے کی اجازت اور رضامندی کے ساتھ اس کے کمالات بے جھجک دربار رسالت میں پیش کر دیئے۔ (ستارہ یا بادبان ص۔۔۔ ۲۰۲) اردو شاعری میں فطرت کے عناصر کی جس کمی کا عسکری اکثر ذکر کرتے رہے ہیں ان کا بھرپور استعمال بھی انہیں محسن کی نعتیہ شاعری میں نظر آیا تھا، جس میں فطرت اور انسان ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ہند اسلامی تہذیب کے انضباط کا مظہر بن گئے تھے۔ محسن کاکوروی پر یہ مضمون، سلسلۂ شعراء پر عسکری کا آخری مضمون تھا، جو ۱۹۵۹ء میں لکھا گیا تھا۔ اس کے بعد شاعری کے مسائل پر ان کے اشارات تو آتے رہے مگر باقاعدہ اردو شعراء کے "کان پکڑنے" کی نوبت نہیں آئی۔ یہی وہ زمانہ تھا جب وہ ادب سے ماورا اس تہذیب و مابعد الطبیعات کے مسائل کی طرف جا رہے تھے، جسے وہ شروع ہی سے ادب کا اظہار مان کر چلے تھے۔

☆ ☆ ☆

مختلف شاعروں پر عسکری کے اب تک کے اشارات کے جائزے سے اندازہ ہو رہا ہوگا کہ اگرچہ انہوں نے نظری طور پر فن کے جمالیاتی پہلوؤں کو کبھی نظر انداز تو نہیں کیا مگر مختلف شعراء کے فن میں "زندگی اور عشق کا شعور" تلاش کرنے پر زیادہ زور صرف کیا ہے۔ عسکری کے بارے میں یہ بات اکثر دہرائی گئی ہے کہ 'وہ ایسے اشعار سامنے لاتے تھے جو اپنی شاعرانہ خوبیوں کے اعتبار سے اتنے ممتاز نہیں'۔ 'ان کی تنقید ایسی تھی۔۔ جس میں اشعار لکھ کر نثر میں ان کا مفہوم لکھ دیا جاتا ہے'۔ 'وہ فنی پہلو کو نظر انداز کر کے معنویت کو اصل حقیقت قرار دیتے تھے'۔ 'انہوں نے مجرد اخلاقی تصور کو ایک ادبی اور تنقیدی معیار کے طور پر اپنایا'۔ اسی بات کو احمد جاوید، آصف فرخی وغیرہ کی گفتگو میں یوں دہرایا گیا ہے کہ عسکری شعر کے لئے درکار ذوق کے تقاضے پورے کرتے ہیں، مگر اس کی تفہیم کے تقاضے پورے نہیں کرتے۔ اور عسکری کا ذوق معنی کے اوصاف سے متعلق ہے اور لفظ کے اوصاف سے کم متعلق ہے۔ یا عسکری کے ادبی فیصلوں کی بنیاد غیر ادبی ہوتی ہے، وغیرہ۔ (۲۷)

راقم اس بات سے پوری طرح متفق نہیں کہ عسکری کے ہاں فنی و جمالیاتی رموز سے بے اعتنائی پائی جاتی ہے۔ جس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے، اور جس پر پیچھے بات ہو چکی ہے، کہ وہ کسی فن پارے میں واضح اور کھلے بندوں پائے جانے والے مفہوم کے مقابلے میں زبان، لب و لہجہ، لفظوں کے آہنگ، آوازوں، تیوروں اور Overtones، Undertones کے رمز و کنائے پر خاص توجہ دیتے نظر آتے

ہیں۔ وہ عام زندگی اور روزمرہ کی زبان سے الگ کسی خاص ادبی زبان کے تصور سے بھی شدید اختلاف رکھتے ہیں اور اس لئے کسی شاعر پر کلام کرتے ہوئے عموماً پرانے اساتذہ کی طرح بحر، عروض، قواعد و اوزان، تشبیہ، استعارے، پیکر تراشی، رعایت لفظی اور صنائع بدائع جیسے فنی رموز کے بجائے زندگی کے تجربے کو گرفت میں لینے والے اسالیب بیان، لہجہ متعین کرنے والے اظہاری طریقوں، اور زبان، ماحول اور صورت حال کے تال میل سے تخلیقی طور پر جنم لینے والے جدلیاتی الفاظ، استعاروں اور محاوروں کے انداز سے وہ معنویت اخذ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس میں شاعر کی شخصیت اس کے معاشرے کی شخصیت اور زبان مل کر ایک ہو جاتی ہیں۔ یہ چیزیں ایسی نہیں ہیں جن کی موجودگی میں عسکری کی تنقید کو نقد کے اوصاف سے غیر متعلق یا کم متعلق قرار دیا جائے۔ جس زمانے میں ترقی پسندوں نے چند مخصوص قسم کے مسائل کے تناظر میں ادب کو پڑھنے اور اسی نقطۂ نظر سے تخلیق کرنے پر اصرار شروع کر رکھا تھا، عسکری نے اسلوب، ہیئت اور تجربے کی معنویت کا ناقوس اپنے پرزور طریقے پر بجانا شروع کیا کہ "ہیئت ہی کل آرٹ ہے اور ہیئت ہی فنکار کی حقیقت ہے"، جیسے ان کے خیالات کے پیش نظر یار لوگوں نے 'فن برائے فن' کا نعرہ ان کے نام کے ساتھ چپکا دیا تھا۔ (مقالات عسکری، ج ۱، ص ۷۰، جھلکیاں ۱۴۷)

یہ سب باتیں اپنی جگہ، مگر یہ بات بھی غلط نہیں ہے کہ اردو شاعروں اور ان کے اشعار پر کلام کرتے ہوئے عام طور پر عسکری نے صرف "معنویت یا ایک خاص قسم کی معنویت" کو شعر سے درآمد کرنے کی کوشش کی ہے۔ جواز گھڑنے کی خاطر تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ضرورت کے مطابق انہوں نے شعر و ادب کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر اور فنی اصولوں کو بھی بیان کیا ہے اور جہاں موقع ہوا ایک خاص نقطۂ نظر کے مطابق اشعار سے خاص قسم کی معنویت بھی درآمد کی۔ لیکن سوال وہی ہے کہ ان کے ہاں شعر و ادب میں معنویت پر اتنا زور کیوں ہے؟ اس سوال کا جواب ۳۶-۱۹۳۵ء کی اُس فضا اور نظریاتی مباحث میں تلاش کیا جا سکتا ہے، جس میں عسکری کے ادبی و تنقیدی شعور کی تربیت ہوئی تھی اور انہوں نے فن کا ایک خاص نظریہ اختیار کیا جو ان کے ادبی مطالعات کو ایک متعین رخ دیتا رہا۔ حالی و بعد کی ادبی تنقید میں کلاسیکی ادبی سرمائے کو اس لئے غیر معتبر ٹھہرایا جا رہا تھا کہ اس میں شعر کو پرکھنے کے پیمانے صرف فنی اور جمالیاتی یعنی عروض و بحر، صنائع بدائع، قواعد و بیان اور فصاحت و بلاغت کی اصطلاحوں میں منحصر ہیں۔ اور اس میں گرد و پیش کی زندگی اور اس کے معاملات کا کوئی رویہ نظر نہیں آتا۔ اس چیلنج کے جواب میں عسکری کے تنقیدی وجدان نے ایک طرف تو ادب کے کلاسیکی فنی پیمانوں کے بے اعتبار ہوتے ہوئے شعور کو زندہ کیا اور دوسری طرف کلاسیکی شعری سرمائے میں زندگی کے شعور کے مخصوص ترقی پسندانہ تصورات کے بجائے جذبات کے ایک خاص کلچر، اخلاقی، ثقافتی اقدار، تمدنی، تہذیبی، صوفیانہ اور مابعد الطبیعیاتی شعور کے آثار کا نہ صرف پتہ دینا شروع کیا بلکہ ادب میں زندگی کے انعکاس کا طریق کار بھی بتانا شروع کیا کہ ادب میں زندگی کی معنویت محض سطح کے اوپر نہیں ہوتی۔ اور یہ بھی بتایا کہ اسے تلاش کرنے کیلئے ادب کے مطالعے کا طریقہ بھی سیکھنا چاہیے۔ (۲۸) اردو کی ادبی دنیا میں عسکری کا رونا یہ تھا کہ جب ترقی پسندوں کی طرف ہو تو وہ شعر و ادب کے جمالیاتی و فنی پہلوؤں پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں اور جب ان کا رخ "خالص ادب" اور "خالص تنقید" والے جدیدیت کے علمبرداروں کی طرف ہو تو وہ ادب کے جمالیاتی تجسیم والے تصور کے ساتھ ساتھ فن اور ادب میں زندگی کی معنویت اور ادب کو تہذیب کا اظہار مان کر پڑھنے کی اہمیت پر زور دینے لگتے ہیں۔ یہ دونوں رویے ان کی تحریروں میں جا بجا اور ہر دور میں نظر آتے ہیں۔ اس میں قیام پاکستان سے قبل و بعد کی تفریق غلط ہے۔ جس زمانے میں وہ 'ہیئت ہی کو کل آرٹ' کہتے تھے اسی میں 'ہیئت کو فنکار کی اصل حقیقت، ایک اخلاقی جد و جہد اور زندگی کی تلاش' بھی سمجھتے تھے۔ یاد رہے کہ یہ بات تقسیم کے بعد کی نہیں بلکہ ۱۹۴۵ کی ہے جب وہ آرٹ کو شرگی کولی ماننے کے بجائے افادیت کو شرگی کولی کہتے تھے۔ اخلاقی جد و جہد اور زندگی کی تلاش کے نمونے کیلئے انہوں نے فلوبیئر کے ایک "خالص اسلوبی" ناول Bouvard and Pecuchet کی مثال دیتے ہوئے لکھا تھا کہ: "اگر آپ نے اس کی ہیئت اور طریقۂ کار کو نہیں سمجھا تو آپ اس دنیا ہی کو نہیں دیکھ سکتے جو فلوبیئر نے یہاں تخلیق کی ہے۔" فلوبیئر کے اس ناول کی یہاں جو معنویت ہے اور عسکری کے اس طرح کے "سرسری بیانات" کے پیچھے جو "نظام" "تصورات کارفرما ہوتا ہے، اس کے لئے شمس الرحمٰن فاروقی کا انٹرویو دیکھ لینا مفید ہوگا۔ (جھلکیاں، ص ۹۳-۱۹۲، انٹرویو فاروقی، شب خون، اکتوبر ۲۰۰۵ء، ص ۲۲)

یہی وہ پس منظر ہے جس میں آگے چل کر انہوں نے "ادب کی صراط مستقیم" کے عین وسط میں رہتے ہوئے وہ ثقہ معیار ادب پیش کیا تھا جس کا تفصیلی ذکر تو ہم عسکری کے تنقیدی منہاج والے باب میں کریں گے۔ اس مسئلے پر آئندہ صفحات میں جو بحث آ رہی ہے اس پس منظر میں یہ اقتباسات پیش نظر رہیں:

"کسی شعر کی عظمت کا فیصلہ محض شعری یا جمالیاتی اقدار کے ذریعہ نہیں ہو سکتا، لیکن کوئی شعر واقعی شعر بھی ہے یا نہیں اس کا فیصلہ محض شعری

اقدار کے اظہار کے لئے ہوتا ہے۔" (مجموعہ محمد حسن عسکری، ص ۳۰)

"جو تلمیحیں ضرب المثل کی حیثیت حاصل کر لیتی ہیں ان کی ہر دلعزیزی کا سبب محض ادبی نہیں ہوا کرتا۔ ایسی تلمیحیں عموماً صرف افراد کی نہیں بلکہ پورے اجتماعی گروہ کی کوئی نہ کوئی لاشعوری ضرورت پوری کرتی ہیں یا کسی پوشیدہ جذباتی الجھن کا تھوڑا بہت حل بھاتی ہیں"۔ (حسن عسکری، ص ۲۹۲)

یاد رہے کہ عظمتِ فن کے اس "غیر فنی معیار" میں عسکری تنہا نہیں بلکہ ٹی ایس ایلیٹ جیسے ہیئت پرست کا بھی یہی خیال ہے۔ (۲۹) ہو سکتا ہے کہ عسکری کا یہ تصور ایلیٹ ہی سے ماخوذ ہو (دیکھنے کی بات یہ ہے کہ عین اسی زمانے میں عسکری ایلیٹ سے سخت متنفر بھی ہو رہے تھے۔ مکتوب عسکری بنام آفتاب ۲۲ را کتوبر ۱۹۵۲ء) لیکن یہ ایک بدیہی بات ہے کہ کسی بھی عمل رمظہر کی عظمت و دنایت کا تعین اس سے کسی بڑے مظہر کے تناظر ہی میں ہوا کرتا ہے۔ (اس پر مزید بات عسکری کے تصورِ روایت کی بحث میں ہوگی) عظمتِ فن کے اس معیار کے ساتھ عسکری اگر اشعار سے کوئی مخصوص معنویت دریافت کریں جو ان کے معیار ۔۔۔ فن کار کی شخصیت اور اس کا تصورِ عشق و حیات یا مجموعی زندگی و تہذیب یا پھر حقیقتِ مطلق کی معرفت! ۔۔۔ کے عین مطابق ہو تو اسے ان کے تصورِ فن ہی کا ایک شاخسانہ سمجھنا چاہیے۔

کسی شعر کے قرار واقعی فن ہونے اور اسکے عظیم فن ہونے کا یہ دوہرا معیار بظاہر بہت عجیب معلوم ہوتا ہے۔ اور جمالیاتی معیاروں کو "غیر جمالیاتی معیاروں" پر منحصر کرنے کا تاثر دیتا ہے۔ اور پھر اس میں اس غلط فہمی کا امکان بھی موجود ہے کہ یہاں جس شے کو "غیر شعری رغیر جمالیاتی رغیر فنی قدر" کہا جا رہا ہے وہ لازماً جمالیاتی قدر کے خلاف یا متضاد ہو گی۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں۔ چونکہ یہ مسئلہ طرح طرح کے سوالات کو جنم دیتا ہے اور عسکری پر ہونے والے بعض اعتراضات کی تہہ میں دراصل ان کا یہی نظریہ معرضِ تنقید ہوتا ہے، اس لئے اس مسئلے کو ذرا تفصیل سے دیکھنا ضروری ہے۔ کسی فن پارے کے فن ہونے یا نہ ہونے کا تعین تو صرف اور محض اس کے ہیئتی و جمالیاتی معیار پر ہی ہو سکتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے کسی خاص نوع مثلاً انسان کے انسان ہونے اور اس کے خوبصورت، کم صورت یا بدصورت ہونے کا فیصلہ صرف اس کی ہیئتی وضع یعنی ظاہری جسم، سر، پیر، ہاتھ، منہ، آنکھ، کان اور ان اعضاء کی بناوٹ، تناسب اور رنگ روپ کی بنا پر ہوتا ہے۔ مگر وہ انسانیت کے کس درجے مقام پر فائض ہے، اس کا فیصلہ محض اس کی ہیئتی وضع اور اعضاء کی تناسب کے بجائے ذہانت، اہلیت، بلند کرداری، شرافت، مکارمِ اخلاق اور تقویٰ و بزرگی جیسے ذہنی، باطنی، اخلاقی، معنوی اور روحانی اقدار کی بنا پر ہوتا ہے۔ جس طرح انسانی عظمت کا تعین کرنے والی معنوی اقدار کا قرار واقعی انسان ہونے کا تعین کرنے والی وضعی ساخت کے خلاف ہونا ضروری نہیں، بلکہ ان سے الگ ہونا ضروری ہے بالکل اسی طرح کسی فن پارے کی عظمت کا تعین کرنے والی دیگر بہت سی اقدار کا اسکی وضعی و فنی حیثیت کا تعین کرنے والے معیارات کے متضاد ہونا ضروری نہیں، بلکہ الگ اور ممتاز ہونا ضروری ہے۔

شعر و ادب ہمیشہ دو چیزوں کا مرکب ہوتا ہے: لفظ اور معنی۔ عسکری نے اپنے مضامین "ہیئت اور نیرنگِ نظر" اور "فن برائے فن" میں بتایا ہے کہ لفظ مصوری کے رنگوں یا لکیروں اور موسیقی کی آوازوں کی طرح خود مختار یا آزاد نہیں ہو سکتے۔ یہ علامتیں ہیں جو ہمارے ذہن کو ایک خاص تصور اور معنی کی طرف لے جاتے ہیں، اس لئے جہاں تک ادب کا تعلق ہے "وہ موضوع و معنی سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا، معنی کے بغیر ادب محض کاغذ کا پھول ہے"۔ کوئی فن پارہ اگر فن کے جمالیاتی معیاروں پر پورا نہ اترے تو بطورِ فن وہ قابلِ توجہ ہی نہیں۔ لیکن بطورِ فن پارہ قائم ہو جانے کے بعد بقول جمال پانی پتی "یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ وہ معنوی اعتبار سے کتنا پر عظمت، کتنا بلند یا کتنا پست ہے۔ سو اسکی بلندی یا پستی کا فیصلہ فنی اور جمالیاتی معیاروں کے بجائے غیر فنی اور غیر جمالیاتی معیاروں سے کیا جاتا ہے۔ <u>مگر یہ غیر فنی یا غیر جمالیاتی معیارات بھی دراصل ادبی معیارات ہی ہیں۔ لیکن ہم انہیں فنی اور جمالیاتی معیارات سے الگ کر کے پہچاننے کیلئے انہیں غیر فنی اور غیر جمالیاتی کہتے ہیں</u>۔" (مکتوب جمال پانی پتی بنام راقم ۲۲ راپریل ۲۰۰۵) اس اقتباس میں خط کشیدہ جملے اہم ہیں۔ کسی فن پارے کی ظاہری ساخت اور ہیئت، اسلوب، زبان اور الفاظ کو جن معیارات سے جانچا جاتا ہے وہ فنی یا جمالیاتی ہوتے ہیں اور اسکی معنوی خوبیوں، داخلی تجربے، موضوع، مواد اور مفہوم وغیرہ کو جن اقدار و معیارات کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے بظاہر انہیں "غیر فنی یا غیر جمالیاتی" معیارات ہی کہیں گے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ ذرا گہرے تجزیے میں ان دونوں معیاروں کی امتیازی حدیں دھندلی ہونے لگتی ہیں۔ کسی بھی بڑے فن پارے میں ہیئت و مواد اور لفظ و معنی کا رشتہ اتنا نامیاتی اور گندھا ہوا ہوتا ہے کہ اس کے ریشے جدا کرنا مشکل کام ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے ۔۔۔ جو اپنے مضامین، "ادب کے غیر ادبی معیارات"، مشمولہ شعر غیر شعر اور نثر، "کیا نظریاتی تنقید ممکن ہے"، مشمولہ تنقیدی افکار میں ادب کے ادبی معیارات پر زور دینے والوں کے اہم نمائندے ہیں ۔۔۔ کلاسیکی شعریات کی بازیافت میں"

مضمون آفرینی" اور "معنی آفرینی" کے عنوان سے جن ادبی تصورات کی باز آفرینی کی ہے، وہ کہنے کو تو اسلوب بیان، انشاء و خبر، صرف و نحو، اضافت، رموز اوقاف، الفاظ کے تخلیقی وجمالیاتی استعمال (یعنی کنایہ، استعارہ، رعایت لفظی اور ایہام وغیرہ) جیسے فنی اور جمالیاتی اقدار ہی سے جنم لیتے ہیں لیکن درحقیقت یہ دونوں ہی موضوع ومفہوم ہی کے سلسلے کی چیزیں ہیں۔ ان اصطلاحات کو ایک اعتبار سے ادبی اقدار۔ لہٰذا جمالیاتی معیار۔ اور دوسرے اعتبار سے مفہوم، مافیہ، مواد، موضوع ومعنی (جو زندگی، معاشرت، تہذیب، مذہب اور مابعد الطبیعات، کہیں سے بھی آسکتا ہے) سے متعلق ہونے کی بنا پر "غیر جمالیاتی اقدار" کہا جاسکتا ہے۔ "مضمون" بقول فاروقی، اس سوال کا جواب ہے کہ 'کلام کس چیز کے بارے میں ہے' اور "معنی" وہ شے ہے جو اس سوال کا جواب دے کہ 'شعر میں کیا کہا گیا ہے'۔ اس اعتبار سے معنی مضمون کی اولاد ہے، اور ایک مضمون سے کئی معنی پیدا ہوسکتے ہیں۔ اسی کو "تہہ داری"، "سخن کی طرفیں"، "پیچ داری" اور "معنی آفرینی" وغیرہ کہا گیا ہے۔ (غور کریں تو عسکری کا Overtones اور Undertones والا تصور اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں) مضمون ومعنی کے انسلاکات الفاظ کے نظم وترتیب کے اسی سلسلے سے ہیں جس کے پیچھے انسانی تہذیب و کلچر کی نازک اور پیچیدہ باتیں کارفرما ہیں۔ جن کا اکثر اوقات کلام کرنے والے کو پتہ بھی نہیں ہوتا۔ عسکری کا یہ کہنا کتنا درست ہے کہ

> "غرض ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں، اس میں بھولا ہوا یا زبردستی بھلایا ہوا تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارے سے الگ 'اصل زبان' کوئی چیز نہیں"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۴۱)
>
> "آپ ایک لفظ ایسا نہیں کہہ سکتے جو مہمل ہو اور جس کا تعلق بولنے والے کی ذات سے نہ ہو۔ تو شعر کامیاب ہو یا ناکام، اس کے ساتھ شاعر کی ذات معرض بحث میں ضرور آتی ہے۔ پھر آپ کوئی چھوٹے سے چھوٹا جملہ ایسا نہیں کہہ سکتے جس میں سے کوئی نہ کوئی فلسفہ نہ ٹپکتا ہو۔ یعنی ہم اپنی معمولی سے معمولی باتوں میں بھی انسانی زندگی اور کائنات کے متعلق کسی نہ کسی رویے کا اظہار ضرور کرتے ہیں، چاہے اس کا دائرہ کتنا ہی تنگ کیوں نہ ہو۔ چونکہ شعر میں لفظ استعمال ہوتے ہیں لہٰذا شعر بھی اس قسم کی ذاتی یا کائناتی معنویت سے خالی نہیں ہوسکتا۔ پھر چونکہ شعر میں جمالیات نظم کے علاوہ کسی نہ کسی قسم کا جذباتی یا فکری نظم بھی رونما ہوتا ہے، جس سے ایک اشارہ یہ ٹپکتا ہے کہ شاعر نے خود حقیقت میں بھی کسی نہ کسی طرح کا نظم محسوس کیا ہے، اس لئے شعر میں غیر جمالیاتی معنویت عام گفتگو کی نسبت زیادہ ہونی چاہیے"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۶۰)

مضمون ومعنی کی درجہ بالا بحث کی روشنی میں یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ عسکری نے یہاں شعر میں جس غیر جمالیاتی معنویت کی بات کی ہے وہ صرف ایک حد تک ہی غیر جمالیاتی شے ہے۔ مضمون آفرینی کے سب سے بڑے ذریعے استعارے اور اس کے طریق عمل اور استعارے سے مضمون اور مضمون سے معنی کی پیدائش کے خالص فنی عمل کو اگر ان اصطلاحات میں دیکھیں جنھیں شمس الرحمن فاروقی نے شعر شور انگیز کے دیباچوں میں بیان کیا ہے تو یہ خالص ادبی اقدار معلوم ہوں گی لیکن ان فنی لوازم کو اگر ہیئت ومواد کی باہمی باطنوں کے سلسلے سے جوڑیں تو ان کی حدیں ایک دوسرے میں مدغم ہوتی نظر آئیں گی۔ عسکری کے فنی شعور میں تو یوں بھی خالص زندگی، خالص روحانیت، اور خالص اسلام کی طرح خالص ادب اور خالص تنقید کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ ان کے نزدیک آرٹ کے ذریعہ خالص کو زندگی اور اس کی سینکڑوں مناسبات، تاریخ، تمدن، معاشرت کی آمیزش سے آلودہ کرنا "اتنی ابتدائی اور بنیادی، اس لئے مبتذلانہ، چیز ہے کہ بار بار اسے دہراتے رہنے کی ضرورت نہیں"۔ سلیم احمد نے اپنے سلسلۂ مضامین "نئی شاعری نامقبول شاعری" میں ایسی "خالص شاعری" کو جس میں جانے بوجھے انسانی عناصر، یعنی محبت ونفرت، خوشیاں اور غم، جنھیں عام لوگ اپنا سمجھ کر ان میں شریک ہوتے ہیں، غائب ہوچکے ہوں، ایک معاشرتی امر واقع کے طور پر "نامقبول شاعری" کے زمرے میں رکھا تھا۔ مگر آخری تجزیے میں انھوں نے یہ بھی ثابت کیا تھا کہ یہ معاشرتی امر واقع جو درحقیقت غیر جمالیاتی معیار ہے، بہت جلد شاعری کی جمالیاتی اور فنی قدر وقیمت یعنی ہیئت کے مسائل سے جڑ جاتا ہے۔ کیونکہ فن میں اگر ابہام نے تشبیہ اور استعارے، ایہام، اشکال، مہملیت، علامتیت وتجریدیت وغیرہ کی کارفرمائی حد سے بڑھ جائے تو جمالیاتی لطف اندوزی پیدا کرنے والے یہ عناصر مذکورہ انسانی معنویت یا تہذیبی وسماجی اقدار کی شناخت کی راہ میں ایک پردہ بن جاتے ہیں۔ گویا فن جتنا "خالص" یعنی جمالیاتی اسرار ورموز سے بھرپور ہوتا جاتا ہے اس میں انسانی دلچسپی کے عناصر اتنے ناقابل شناخت یا کم ہوتے جاتے ہیں۔ اور فن پارہ عام قاری کی توجہ حاصل کرنے میں ناکام ہوجاتا ہے۔ اور جو شاعر یا فن کار قاری کی ضرورت سے بے نیاز اور صرف اپنے ذاتی تجربے کے اظہار ہی کو کافی سمجھنے کا تاثر دیتا ہے وہ گویا انسانی وسماجی اقدار کی قیمت پر ان فنی اقداروں ہی کو مقصود بالذات سمجھنے لگتا ہے۔ (نئی شاعری نامقبول شاعری، ص ۹۲، ۱۰۹) وارث علوی کا کہنا ہے کہ ادب سے سماجی عناصر کا "یہی اخراج خالص شاعری اور خالص ادب کی طرف پیش قدمی بنتا ہے۔ فنکار اپنے میڈیم کو سماجی

طلوبات سے منزہ" کر کے ایسی حسن کاری کرنا چاہتا ہے" جو خالص آرٹ کے زور پر ہو، لہٰذا اس کی تمام تر توجہ اپنے میڈیم پر مرکوز ہو جاتی ہے" ۔وہ مزید کہتے ہیں کہ "یہ صورتحال نہ سماج کیلئے سودمند ہے، نہ ادب کے لئے... کیونکہ فن کبھی بھی میڈیم کے زور پر پیدا نہیں ہوتا۔ فن تجربات کا خام مواد انسانی زندگی ہی سے حاصل کرتا ہے ..لہٰذا محض میڈیم کے زور پر ادب کی تخلیق ایک نہایت ہی نازک اور خطرناک تجربہ ہے، اور جدید ادب کا ہمارا جو کچھ بھی تجربہ رہا ہے اس کے پیش نظر ہم کہہ سکتے ہیں کہ ابھی تک یہ تجربہ کچھ بہت خوشگوار نتائج پیدا نہیں کر سکا"۔ (وقت کی راگنی، [illegible] علاوہ ازیں خالص شاعری یا خالص فن کے تصور پر [illegible] نے اپنے مضمون "خالص شاعری [illegible]" میں بہت مفصل گفتگو کی ہے۔ دیکھئے [illegible] مسلک [illegible])

اس بحث کو ایک اور رخ سے دیکھیے۔ شعر کی غیر فنی رغیر جمالیاتی اقدار کو اگر نظر انداز کر دیا جائے، یا کم از کم عظمت شعر کا انحصار ان اقدار پر نہ ہو تو پھر شمس الرحمٰن فاروقی نے امیر خسرو سے "شعری علمیات" کے ذیل میں جو یہ لکھا ہے کہ "شعر کا سروکار عظیم تر حقائق اور بزرگ تر معاملات سے ہے۔ نری اطلاع فراہم کرنا شعر کا کام نہیں، شعر کا کام حکمت بیان کرنا اور حکمت سکھانا ہے" ،اس کا کیا مطلب ہے؟ اور یہ کہ محض فنی حدود کے اندر رہتے ہوئے 'عظیم تر حقائق اور بزرگ تر معاملات'، جن کا مجموعہ بلاشبہ حکمت ہے، کس شے کو قرار دیا جائے گا؟ کیا محض تشبیہ واستعارہ، رعایت لفظی، ابہام، علامت و تجرید اور بیان و بلاغت کے جملہ فنی لوازم، جدیدیت کے تمام موضوعاتی سروکاروں کے ساتھ مل کر بھی "حکمت" جیسی بھاری بھرکم شے کا بوجھ اٹھا سکتے ہیں؟ عسکری نے جب امیر خسرو کے دیباچہ غرۃ الکمال کی طرف فاروقی کی توجہ مبذول کرائی تھی تو جدیدیت کی انہی محدودیتوں کے پیش نظر یہ لکھا تھا کہ اس دیباچے میں "شعر کے روایتی تصور کا بیان بہت کارآمد ہے"۔

عسکری شعر کے اس روایتی تصور کی طرف تو بہت بعد میں گئے تھے، مگر یہ ان کی سلامتی طبع ہی تھی جس نے ایک طرف ترقی پسندوں کی مارکسی سماجی معنویت ہی کو حرف آخر قرار دے کر ادب کو محض ظاہری تبدیلی وانقلاب کا آلۂ کار بنا دینے کے زمانے میں ہیئت کو کل آرٹ قرار دے کر فن کی بالادستی کے تصور کو عام کیا اور دوسری طرف جدیدیت کی انتہا پسندی 'فنی معیار ہی حتمی معیار' کے مقابلے میں آرٹ برائے آرٹ کے قائل ہونے کے الزام کی طرح ادب کے غیر ادبی معیاروں کے قائل ہونے کا الزام اپنے سر لے کر انسانی واخلاقی معنویت کے تصور کو "ہیئت کی نیرنگی" میں گم ہونے سے محفوظ رکھا۔ اپنے مضمون "خیر البشر کا نظریہ ادب" ،۱۹۳۹ء میں انہوں نے یورپ میں سرمایہ دارانہ ذہنیت، افادیت پرستی، کے زمانے میں آرٹ اور ادب کو سیاست کا آلۂ کار بنائے جانے کے خطرے کے پیش نظر آرٹ کی خودمختاری کے تصور کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا تھا کہ "اس وقت آرٹ اور ادب کے بارے میں ہمارے سامنے دو نظریے ہیں:

> "پہلا نظریہ تو آرٹ کو، زندگی کیا معنی، معاشی سیاست کا غلام بنا دیتا ہے۔ دوسرا نظریہ آرٹ کو زندگی سے بھی آزاد کر دیتا ہے۔ یہ دونوں نظریے انتہا پرستانہ ہیں اور دونوں آخر میں آرٹ کو نقصان پہنچاتے ہیں۔ پہلا نظریہ تو آرٹ ہی کو ختم کر دیتا ہے، دوسرا نظریہ آرٹ کو بے جان اور کھوکھلا بنا دیتا ہے"۔

(یہاں جھلکیاں، ۱۹۴۳ء کا اقتباس "ادب میں دو قسم کے جعل ساز ہوتے ہیں..." بھی پیش نظر رہے)۔ اس کے بعد امرالقیس کے بارے میں آنحضرتؐ کے فرمان کہ "وہ شاعر تو بہت اچھا ہے مگر قیامت کے دن جہنمیوں کا سردار ہوگا" کا حوالہ دے کر عسکری کہتے ہیں کہ آنحضرت نے صالح زندگی پیدا کرنے کی فکر میں آرٹ کے مطالبات کو بالکل پس پشت ڈال کر امرالقیس کو یکسر رد نہیں کر دیا بلکہ

> "آرٹ اور زندگی دونوں کو اپنی اپنی جگہ رکھ کر دیکھا ہے اور جس حد تک آرٹ کی ایک مستقل حیثیت ہے، اسے تسلیم کیا... آپؐ نے دونوں کے دائرۂ عمل کی بڑی وضاحت سے حد بندی کر دی ہے اور یہ بھی بتا دیا کہ مجموعی حیثیت سے پوری زندگی آرٹ سے زیادہ قابل قدر ہے، حالانکہ اپنی جگہ آرٹ بھی ناقابل اعتبار چیز نہیں... آپؐ نے آرٹ کو بجائے خود قابل قدر رکھنے کے باوجود اسے اخلاقی اقدار سے آزاد نہیں کیا۔ کیونکہ اخلاقیات سے آزاد ہونے کے بعد صالح زندگی تو درکنار انسانی زندگی بھی خطرے میں پڑ جاتی ہے۔" (مقالاتِ عسکری، ج۱، ص ۵۶)

امرالقیس کے بارے میں افصح العرب اور صاحب جوامع الکلم کے اس ارشاد اور ادب کی تعیین قدر میں فن کے ادبی و غیر جمالیاتی معیارات، دونوں کو جس طرح کام میں لایا گیا ہے وہ محتاج تشریح نہیں۔

عسکری یہ ساری باتیں جس زمانے میں کر رہے تھے وہ ہمارے ہاں ترقی پسندی اور جدیدیت کے مناقشوں کا دور ہے۔ اس میں شک نہیں کہ فن اور ادب کو زندگی کا اظہار ماننے کے اعتبار سے عسکری کا طریق کار "ترقی پسندانہ" ہی تھا۔ مگر راستے کے اشتراک کے باوجود دونوں کی منزل یکسر مختلف تھی۔ یہی بات چند تاکیدی نقطوں کے فرق کے ساتھ عسکری اور جدیدیت پسندوں کے تعلق پر بھی کہی جا سکتی ہے۔ مگر

اپنی طبعی مزاجی شدت کے باوجود وہ دونوں کی انتہا پسندی سے جس طرح بچ کر نکلے ہیں وہ جدید اردو تنقید کی تاریخ میں صرف انہی سے مخصوص ہے۔ یہاں دلچسپ بات یہ ہے کہ اپنی جدیدیت زدگی ہی کے زمانے سے عسکری جدیدیت کے اصل الاصول "فن کی تعیین قدر صرف فنی لوازمات کی بنا پر ہوگی نہ کہ سماجی اقدار کی بنا پر"، سے جس طرح دامن کشاں نکلے آج اس کارنامے کو مابعد جدیدیت کے ثمرات میں سے بتایا جا رہا ہے۔ گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں: "فن کی تعیین قدر فنی لوازم کی بنا پر ہوگی" کے تصور پر جدیدیت کا کوئی خصوصی استحقاق نہیں۔ یہ تو ہر زمانے کا ایک مسلمہ اصول ہے۔ جدیدیت کا اس میں کوئی اختصاص نہیں، اس نے ترقی پسندوں کی ضد میں صرف یہ کیا ہے کہ فن پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ، تہذیب اور معاشرے سے کاٹ دیا ہے۔ جدیدیت کے اس "کارنامے" پر گوپی چند نارنگ کا محاکمہ یہ ہے:

"جدیدیت نے موضوع کے الاپ کی مخالفت کی تو موضوع کیساتھ معنی کو بھی التوا کر دیا گیا۔ کسی نے نہ سوچا کہ کیا ادبی قدر بے تعلق معنی ہے؟ اگر معنی زندگی یا سماج کے تجربے سے نہیں آتا تو کہاں سے آتا ہے؟ یعنی کیا فنی لوازم مقصود بالذات ہیں؟ یعنی فن اپنا مقصود خود ہے، یعنی استعارہ یا علامت یا پیکر قائم بالذات ہے یا یہ معنی کے حسن کو قائم رکھنے کا ذریعہ ہیں؟... یہاں اس وضاحت کی ضرورت ہے کہ ادبی قدر اور فنی لوازم بالکل ایک چیز نہیں ہیں۔ فنی لوازم وسیلہ ہیں ادبی قدر کا، فنی لوازم بجنسہ ادبی قدر نہیں ہیں۔ مثلاً تشبیہ، استعارہ وسیلہ ہیں حسن معنی کا، جو ادبی قدر ہے۔ یا اگر حسن معنی میں شریک نہیں تو فقط تکنیکیں ہیں، یعنی لوازم محض ہیں، ادبی قدر نہیں۔... جدیدیت کے یک سرے ہو جانے کی ایک وجہ یہ بھی رہی ہے کہ مقصود بالذات فنی لوازم کو ادبی قدر کا بدل سمجھ لیا گیا، اور زیادہ توجہ عروض و آہنگ و بیان اور تکنیکی ضرورتوں پر مذکور ہی چلی گئی اور میکانکیت نے ادبی قدر کی جگہ لے لی.... دوسرے یہ کہ معنی ہمیشہ زندگی کے تجربے سے، ثقافت سے یا سماج سے آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادبی قدر کا مجرد تصور انتہائی مغالطہ آمیز و گمراہ کن ہے۔ ادبی قدر معنی کے جزو رود سے اس قدر مربوط ہے کہ جو ادبی وسیلہ معنی کے حسن کو جتنا زیادہ قائم کرتا ہے، یعنی جتنی زیادہ تاثیر یا جمالیاتی اثر پیدا کرتا ہے، وہ اتنا ہی زیادہ اہم ہے۔ ورنہ مجرد فنی لوازم، مثلاً استعارہ یا علامت یا پیکر یا تشبیہ یا اوزان، محض فنی تکنیکیں ہیں۔ یہ ادبی حسن کی افزائش کا وسیلہ اس وقت بنتی ہیں جب یہ معنی کا نظام قائم کرتی ہیں۔ ورنہ ذہنی ورزش سے زیادہ کچھ نہیں۔ جس شاعر کا نظام معنی یا جہان معنی جتنا تہ در تہ اور نیرنگ نظر ہوگا اتنا وہ فنکار بڑا ہوگا.... میر و غالب کے یہاں حسن معنی، خواہ وہ تصور عشق کا ہو یا تصور کائنات کا یا تصور انسان کا، کیا وہ اس زمانے کی مابعد الطبعیاتی، ثقافتی یا سماجی قدر سے ہٹ کر ہے؟" (نارنگ، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، ص ۵۵۔۵۴، ۵۱)

ابوالکلام قاسمی نے اپنے ایک مضمون "معاصر تنقید کی نارسائیاں" میں معاصر تنقید — ہیئتی، متن مرکز اور اسلوبیاتی تنقید، یعنی جدیدیت — پر جو کچھ لکھا ہے ان میں سے کے چند کلمات یہ ہیں:

"گویا ہم تفہیم کی سطح پر بھی فن کار کو ان تمام محرکات سے کاٹ دینا چاہتے ہیں جن کا سراغ ان کی ہیئت، ان کے ڈکشن اور ان کی لسانی ساختوں میں بجا طور پر ملتا ہے۔ اس بات میں بے شک دو رائے نہیں ہو سکتیں کہ ادب کی خوبی ادب کے دائرے ہی میں طے ہونی چاہیے۔ مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ہم ڈکشن کے تمام ترکیبی عناصر کا تجزیہ کرنے کے بعد اگر کسی فن پارے کو اعلیٰ درجے کے فنی نمونے کا درجہ دینے کا اعتراف کرتے ہیں تو پھر یہ دیکھنے کی کوشش نہ کریں کہ وہ فن پارہ ثقافتی، جمالیاتی، اخلاقی اور انسانی اقدار کی نمائندگی بھی کرتا ہے یا نہیں؟... یہ صرف ہیئتی تنقید کو ادبی تعین قدر کا واحد مثالی طریقہ کار سمجھنے کا نتیجہ تھا کہ معاصر تنقید میں قاری کے سماجی اور ثقافتی نقطہ نظر اور فن پارے کی عصری معنویت کو ادب کے غیر ادبی معیار کا نام دے دیا گیا۔" (شمولہ 'استعارہ'، مدیر محمد صلاح الدین پرویز، ج ۲، شمارہ ۸، اپریل تا جون ۲۰۰۰ء، دہلی، ص ۲۹، ۳۰)

ادب کے صرف ادبی معیاروں کے ساتھ میر، غالب اور آتش جیسے "Non Comitted" شاعروں کی تفہیم تو شاید ہو جائے (عسکری شاید یہ بات بھی نہ مانیں!) مگر سعدی، رومی، اکبر الہ آبادی اور اقبال جیسے شاعروں کی تفہیم اس تنقید میں کیوں کر ہو سکتی ہے، جو منشائے مصنف کے انکار (۳۰) اور متن کی مرکزیت یا بقول عسکری صرف فن پارے تک محدود ہو کر رہ جاتی ہیں۔

ترقی پسندی کے فارمولا بند کٹر پن، نظریاتی سخت گیری، اور جدیدیت کے ابہام و اشکال، تجریدیت، داخلیت، علامتیت، موضوعیت و داخلیت پرستانہ رجحانات اور سیاسی سماجی ڈسکورس کو یکسر شجر ممنوعہ قرار دینے کی یک بند روش کے مابین توازن، کشادہ ذہنی، تنوع و تکثیریت اور تازہ کار متحرک جمالیاتی اقدار پر مبنی، اور ہر قسم کی فارمولا بندی سے آزاد تخلیقیت کی نئی لہر کو آج جس "مابعد جدیدیت" کے تناظر کا شجر سایہ دار کہا جا رہا ہے، عسکری کی ایک ایک سطر گواہ ہے کہ وہ ترقی پسندی اور جدیدیت کے بیچوں بیچ کسی نئی اصطلاح کا سہارا لئے بغیر اسی آزاد تخلیقیت کا علم

اٹھائے ہوئے تھے۔ اسی طرح وہ کسی نام نہاد احتراجی تنقید کی اصطلاح استعمال کیے بغیر مدافعتی جنگ لڑنے کے بجائے اپنے لشکر کو ترقی پسندی وجدیدیت، دونوں مخالفوں کے میدان میں لے گئے تھے۔

☆ ☆ ☆ ☆

ادب وفن کی قدر وقیمت کے تعین میں عسکری کے اصول کی تفہیم کے لئے ہم محبّ عارفی کے بیان کردہ چند امور سے استفادہ کرتے ہوئے اس باب کا اختتام کرتے ہیں۔ محبّ عارفی نے شعر کی قدر وقیمت کے تعین کا تجزیہ نہایت منطقی انداز میں کیا ہے، جس کے مطابق، سخن فہمی اُس صلاحیت کا نام ہے جو یہ تشخیص کرتی ہے کہ کوئی شعر بحیثیت مجموعی کتنا عمدہ، کتنا جاندار اور کتنا وقیع ہے۔ کوئی شعر کتنا جاندار، اور شعریت وطرزِ ادا کے اعتبار سے کتنا عمدہ ہے، اس کا تعین کرنا ذوقِ شعری کے "شعریت شناس" پہلو کا کام ہے، جو ذوقِ شعری کی جان ہے؛ اور یہ پہچاننا کہ کوئی شعر کتنا وقیع ہے، ذوقِ شعری کے "وقعت شناس" پہلو کا کام ہے، جو شعر کی قدر وقیمت کے تعین میں جمالی تخلیقی اور اخلاقی جبلتوں کے فرق تناسب اور نوعیت سے متاثر ہوتا ہے۔ انھوں نے سہولت کی خاطر، شاعری کے عناصرِ ترکیبی کو دو بڑے خانوں میں تقسیم کیا ہے: ۱۔ "محرکِ تخلیق" یعنی وہ تخلیقی انگیز احساس جو شاعر کو مائل بہ تخلیق کرتا ہے؛ اور ۲۔ "طرزِ ادا" یعنی اس احساس کی پیدا کردہ تخلیقی بے چینی کو شعر میں ڈھالنے کا فن۔

محبّ عارفی نے 'محرکِ تخلیق' کی جو وضاحت کی ہے اس سے اگر شعر کا سواد، مضمون، موضوع اور مفہوم مراد لیں تو غلط نہ ہوگا۔ پھر ہم مضمون اور مختلف اشعار کی مثالیں دے کر وہ لکھتے ہیں کہ

> "۱۔ اگر دو شعروں کے محرکِ تخلیق (مضمون رسواد، مثلاً افسردہ دلی جیسی مجرد نفسی کیفیت، جس کے موجبات مختلف درجے کے تاثرات محرومی ہو سکتے ہیں) ہم رتبہ ہوں، تو ان میں کا وہ شعر مجموعی حیثیت سے زیادہ عمدہ ہوگا جس کی طرزِ ادا زیادہ دلکش ہے؛ ۲۔ اگر دو شعر طرزِ ادا کی دلکشی میں برابر ہوں تو ان میں کا وہ شعر زیادہ عمدہ ہوگا جس کا محرکِ تخلیق زیادہ وقیع ہے۔۔ شعر کی شعریت (= ابلاغ کی کیف انگیزی یا طرزِ ادا) اور شعر کی مجموعی خوبی ایک ہی حقیقت کے دو نام نہیں۔ یہ عین ممکن ہے کہ برابر کی شعریت رکھنے والے اشعار مجموعی حیثیت سے ایک دوسرے کے ہم پایہ نہ ہوں"۔

وہ مزید لکھتے ہیں کہ کسی شاعر کے تخلیقی انگیز احساس کو متاثر کرنے والے موجبات سے ایک صاحب ذوق قاری کو جس قدر لگاؤ ہوتا ہے وہ اسی تناسب سے تعینِ شعر کی قدر وقیمت پر اثر انداز ہوتا ہے اور ضرور ہوتا ہے۔ اس لگاؤ کی نوعیت اور شدت کا انحصار قاری کے ذوقِ شعری کے شعریت شناس پہلو یا ذوقِ شعری کی تہہ میں کارفرما جمالی جبلت پر نہیں ہوتا، بلکہ اس امر پر ہوتا ہے کہ قاری کے ذوقِ شعری کے قوی ترین اجزائے ترکیبی، جو جمالی جبلت کے ماسوا ہوتے ہیں، شاعر کے تخلیقی انگیز احساس کے موجبات سے کتنی مناسبت رکھتے ہیں۔ اسی بنیاد پر قاری دو شعروں میں ایک ہی درجے کی شعریت محسوس کرنے کے باوجود ان کی وقعت کے اعتبار سے انہیں مختلف درجوں میں رکھ سکتا ہے۔ اسی لئے ذوقِ شعری، جو اصل میں ایک ناقابلِ تقسیم وحدت ہے، کے محبّ عارفی نے دو پہلو بتائے ہیں ۱۔ "شعریت شناس پہلو" جو ذوق کی جمالی جبلت ہے؛ اور ۲۔ "وقعت شناس پہلو" جو ذوق کے ان قوی ترین اجزائے ترکیبی کی کلیت سے ترکیب پاتا ہے جو جمالی جبلت کے ماسوا ہوتے ہیں، اور شاعر کے تخلیقی انگیز احساس کو متاثر کرنے والے اسباب کے فرق مراتب کی تشخیص کرتے ہیں۔

محبّ عارفی سے مستفاد اس بیان کا اطلاق اگر ہم عسکری کی صورت حال پر کریں تو اندازہ ہوگا کہ ذوقِ شعری کے یہی دو پہلو ہیں جسے عسکری شعر کی فنی اقدار اور غیر جمالیاتی اقدار کا نام دیتے ہیں، اور جو کسی شعر کی قدر متعین کرنے میں ایک ناقابلِ تقسیم وحدت کے طور پر ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ عسکری کے ہاں شعر وادب کی معنویت پر جو اتنا زور ہے کہ جس کے سامنے جمالیاتی اصول دبتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں، اس کی وجہ جاننے کے لئے محبّ عارفی ہی کی مثال پر غور کرنا مفید ہوگا۔ فرض کریں کہ کسی مصور کی بنائی ہوئی فنی طور پر یکساں کمال کی حامل دو تصویروں میں سے ایک میری اور دوسری کسی اجنبی کی ہے، جس پر مجھے شکل وصورت اور خدوخال کے اعتبار سے کوئی فوقیت نہیں۔ لیکن مجھے جتنا لگاؤ اپنے آپ سے ہے، اتنا اس اجنبی سے نہیں ہو سکتا۔ یہ لگاؤ فنِ تصویر کشی کو معروضی طور پر پرکھنے کی صلاحیت کا کوئی جزو لازم نہیں، لیکن مفروضہ تصویر کی قدر وقیمت کو متعین کرنے میں اس لگاؤ کو اثر انداز نہ ہونے دینا میرے لئے ممکن نہ ہوگا۔ میں کڑی معروضیت اختیار کرتے ہوئے اپنے شعریت شناس ذوق کے ذریعے اگر یہ پہچان بھی لوں کہ دونوں تصویروں میں ایک ہی درجے کا کمالِ فن کارفرما ہے، تب بھی بحیثیت مجموعی میری وقعت شناس نظر میں وہ تصویر زیادہ قدر وقیمت کی حامل ہوگی جس کا ماڈل میں خود ہوں۔ اسی طرح کسی شاعر کے تخلیقی انگیز احساس کو متاثر کرنے والے موجبات سے بالعموم قاری کو جو لگاؤ یا عدم لگاؤ ہوگا اسے شعر کی تعینِ قدر پر اثر انداز نہ

ہونے دینا تقریباً ناممکنات میں سے ہے۔

مختلف شعراء کے اشعار کے باہمی موازنے میں اگر عسکری ایک مخصوص زاویۂ حیات اور فن کار کے تصورِ عشق و زندگی کی طرف پلٹ پلٹ گئے ہیں تو یہ ان کے "شعریت شناس" "ذوق پر" وقعت شناس" ذوق ہی غلبے کی بنا پر ہے۔ مجتبیٰ عارفی کے تجزیے کے مطابق "سخن فہمی" بااہلیت قاری کے ذوقِ شعری کا اور فقط ذوقِ شعری کا منصب ہے۔ سخن فہمی میں ذہانت اور علمیت ذوقِ شعری کی معاونت ضرور کرتی ہے، لیکن بس صرف معاونت ہی کرتی ہے۔ یہ شے ذوقِ شعری کو، جو اصل میں ایک وہبی شے ہے، پیدا نہیں کر سکتی، بس جلا دے سکتی ہے۔(۳۱)

عسکری کے ذوقِ شعری کے شعریت شناس پہلو کی ایک خاص حد تھی، جس سے آگے وہ ذہانت اور علمیت کے زور پر گئے ہیں اور اتنی دور اور گہرائی تک گئے ہیں کہ صدیوں پر محیط تہذیبی اقدار اور ان میں برپا ہونے والی تبدیلیوں کی خبر محض اپنے ادبی تجربات کی بنا پر لائے ہیں۔ یہ ایسی "خبر" ہے، جسے صرف شعر کے جمالیاتی و فنی رموز پر زور دینے والی تنقید سمجھنے کی صلاحیت بھی نہیں رکھتی، اس کی اطلاع دینا تو دور کی بات ہے۔ عسکری کا عمومی طریقِ کار شعر کے محض فنی پہلو پر گفتگو کرنے کا تھا ہی نہیں۔ ان کے ہاں معنویت کے بغیر شعر و ادب کو دیکھنے کا کوئی تصور نہیں تھا۔ اور اسے وہ 'صرف فن پارے تک محدود رہ جانے والی ذہنیت' سے تعبیر کرتے تھے، جو اس سے آگے اور ماورا دیکھنے کی اہل ہی نہیں۔ لیکن کسی خاص تناظر اور معنویت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اگر وہ کسی شعر کے معنوی پہلوؤں ہی کی طرف اشارہ کرتے ہیں، جیسا کہ میر، غالب، فراق، حالی اور جرات وغیرہ کے مطالعات سے ظاہر ہے تو ایسے میں شعر کے پیرایۂ اظہار کی داد کا حاشیہ الگ سے نہ لگانے کا لازماً یہ مطلب نہیں کہ شعر کے فنی پہلوؤں پر ان کی نظر نہیں ہوتی۔ بس صرف یہ کہ ان کا پورا تصورِ ادب و تنقید "وقعت شناس ذوق" کا روپ دھار کر غالب آجاتا ہے۔ اور ایک پڑھنے والے کو ان کی نظری تنقید اور عملی تنقید میں وہ خلیج محسوس ہوتی ہے جس کی طرف چند وقیع مگر مبالغہ آمیز اشارے سید وقار حسین نے اپنے مضمون "محمد حسن عسکری اور مرکزی روایت کا تصور" میں کیے ہیں۔(۳۲)

عسکری کے ہاں فنی پہلوؤں کو نظر انداز کرنے والی اس ساری بحث کے تناظر میں اگر محسن کاکوروی پر ان کے مضمون کو دیکھیں تو اس میں مجملہ اور پہلوؤں کے ایک پہلو ایسا نظر آتا ہے جو اسے مختلف شعرا پر لکھے گئے ان کے تمام مضامین میں ممتاز کر دیتا ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ میر سے فراق تک عسکری نے شعرا کو صرف معنوی خوبیوں کے لحاظ سے پرکھا ہے تو محسن کاکوروی کے نعتیہ شاعری کے انفرادی خدوخال واضح کرنے میں انھوں نے مضمون آفرینی، مضامین کی بلندی، الفاظ کا شان و شکوہ، بندش کی چستی، رعایتِ لفظی و معنوی، تشبیہ و استعاروں کے سلسلے کو دور تک لے جانے جیسی روایتی لفظیات کو بھی خوب برتا ہے۔ شاید اسی لیے سید وقار حسین، جو عموماً عسکری کے فنی رموز کو نظر انداز کرنے والے رویے کے شاکی ہیں، اس مضمون کو "اردو میں اپنی قسم کے اعلیٰ ترین تنقیدی مضامین میں سے ایک" قرار دینے پر مجبور ہوئے اور لکھا کہ "اس مضمون میں عسکری صاحب نے وہ آئیڈیل تنقیدی توازن حاصل کر لیا۔۔۔ (جو وہ) میر، غالب، حالی اور فراق کے جائزوں میں نا پا سکے" تھے۔ (مشرق کی بازیافت، ص ۹۱) یہاں ایک خاص نکتے کی طرف اشارہ کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا۔ احمد جاوید نے عسکری کے ذوق کی 'بے مثلی مگر حد درجہ کم عرضی و محدودیت' کے جو چار اسباب بتائے ہیں، وہ یہ ہیں ۱۔ تخیل سے عدمِ مناسبت، خواہ وہ عقلی ہو یا جمالیاتی، ۲۔ شکوہ بیان اور نشاطیہ لہجے سے وحشت، ۳۔ فنی رموز اور مسائل سے ناواقفیت اور، ۴۔ رینے گینوں۔ ان میں سے پہلے اور تیسرے سبب کے بارے میں بحث کی خاصی گنجائش ہے۔ اور حالانکہ خود احمد جاوید نے اپنی شب خون والی سابقہ گفتگو میں کہا تھا کہ عسکری عموماً شعر کی صناعی کو کھولتے نہیں تھے مگر یہ کام "وہ" کر سکتے تھے، ایسا نہیں ہے کہ وہ نہیں کر سکتے تھے۔ جیسے انھوں نے وقت کی راگنی میں انیس کے شعر کی صناعی کو کھولا ہے، وہ بالکل Unsurpassable ہے، وہ جو انھوں نے ایک شعر پر اپنی کارگزاری دکھائی ہے"۔(۳۳) سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر عسکری یہ کام کر سکتے تھے اور جس کی مثال بھی دی گئی ہے تو پھر احمد جاوید اپنے مکتوب میں عسکری کو فنی رموز اور مسائل سے یکسر ناواقف کیسے قرار دیتے ہیں؟ مگر سرِ دست ہمیں چوتھے سبب کے بارے میں کچھ عرض کرنا ہے۔ احمد جاوید کے خیال میں عسکری کے ذوق میں محدودیت کا ایک سبب رینے گینوں کے اثر میں آ جانا ہے۔ یہ امر معلوم ہے کہ عسکری رینے گینوں سے واقف تو ۴۷ء۔۱۹۴۶ء میں بھی تھے، مگر اس کی گرفت میں ۱۹۵۰ء کے عشرے کے بالکل آخری برسوں میں عین اس وقت آئے تھے جب بقول سید وقار حسین، محسن کاکوروی پر لکھتے ہوئے انھیں وہ تنقیدی آئیڈیل حاصل ہو گیا تھا، جو اس سے قبل نہ تھا۔ جبکہ یہی وقت احمد جاوید کے نزدیک اُن اسباب میں سے ایک، یعنی رینے گینوں کے وارد ہونے کا تھا، جس کے بعد ان کا ذوق محدود تر ہو گیا تھا۔ جیسا کہ ہم نے سوانحی باب کے آخر میں لکھا ہے کہ اپنی زندگی کے آخری دنوں میں، جو ظاہر ہے روایت پرستی اور رینے گینوں سے رغبت کے عروج کا زمانہ تھا، عسکری کے اندر روایتی علوم و فنون از قسم علم بلاغت، بیان و بدیع سے شغف اور کلاسیکی شعری اصطلاحات اور فنی و جمالیاتی رموز کی کھوج و تلاش کا عمل بہت بڑھ گیا تھا۔ ان امور کی بنا پر کہا جا سکتا ہے کہ عسکری

کے ذوق کی محدودیت، کے جو بھی اسباب ہوں، ان میں ریختے گوئیوں کو ایک سبب شمار کرنا ریختہ گوئیوں سے سخت چیز کی طرف تو اشارہ کرتا ہے، مگر مسئلے کی نوعیت کی درست تفہیم ہرگز نہیں کرتا!

حواشی باب ۳ ، محمد حسن عسکری--- اردو شاعری: نظری اور عملی تنقید

(۱) "محمد حسن عسکری کے حوالے سے گفتگو"، مشمولہ شب خون، جنوری ۲۰۰۱ء، ص ۱۴

(۲) شاعری کی Overtones اور Undertones پر کچھ باتیں، دیکھئے مکتوب بنام آفتاب احمد، ۱۰ر فروری ۱۹۴۶ء ؛ تحقیق ادب، شمارہ ۳: مقالات عسکری، ج ۱، ص ۴۸۵؛ جھلکیاں، ص ۴۴

(۳) استعارے کے اس تصور پر شمس الرحمن فاروقی نے شعر شور انگیز کے دیباچوں میں طویل بحثیں لکھی ہیں۔ شاعری اور جدید شاعری کے یہ مباحث اور ان میں عسکری کے اقتباسات جھلکیاں، ص ۳۹-۳۰ سے ہیں۔ باقی حوالے الگ سے مذکور ہیں۔

(۴) یہ کم و بیش وہی بات ہے جو امیر خسرو نے استاد کی خصوصیات میں بتائی ہے کہ اس کا کلام "شعرا کی نہج پر ہو اور عاقلوں کے طریق پر سند ہو"۔ (دیباچہ غرۃ الکمال، ص ۹۳) یاد رہے کہ اس دور میں عسکری اس دیباچے سے کوسوں دور تھے۔

(۵) جھلکیاں، ص ۶۷-۵۱۔ عسکری کے اس پہلو پر ہم سوانحی باب میں کلام کر چکے ہیں۔

(۶) دیکھئے عسکری: "مسلمان اور ترقی پسندی"، مقالات عسکری، ج ۱؛ ممتاز شیریں، "نیا ادب"، مشمولہ معیار، چالیس سالہ انتخاب؛ شہزاد منظر، "ترقی پسند ادب کے پچاس سال"، مشمولہ اوراق، اکتوبر-نومبر ۱۹۸۵ء، ص ۳۶۱

(۷) تنقید کی آزادی، ص ۳۱۔ مظفر علی سید نے یہ بھی لکھا ہے کہ "عسکری کو میر سے فراق کی مدد کو پہنچا ہوا عشق تھا"۔ (ص ۳۳) لیکن یہ بات زیادہ صحیح طور پر فراق سے ان کے تعلق کے باب میں کہی جا سکتی ہے۔

(۸) مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۶۸؛ مزید وضاحت کے لئے دیکھئے سلیم احمد، "پاکستانی ادب"، مشمولہ روایت، شمارہ ۲، ص ۲۲۵؛ "اردو غزل"، مشمولہ ادبی اقدار

(۹) "شاعری اور قدرت الفاظ"، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۳۳۹ و بعد؛ یہاں عسکری نے علامت کو جس مفہوم میں استعمال کیا ہے وہ ظاہر ہے۔ اپنے حقیقی مفہوم میں علامت کسی ناقابل اظہار حقیقت کی طرف کسی مخصوص منظور شے سے اشارہ کرنے کا نام ہے۔ علامت ذاتی بھی ہوتی ہے اور اجتماعی بھی۔ تفصیل کے لئے دیکھئے سلیم احمد، نئی شاعری نامقبول شاعری، ص ۴۷۔ اس پر مزید بات تصور روایت والے حصے میں ہوگی۔

(۱۰) آفتاب احمد، ڈاکٹر، غالب آشفتہ نوا، ص ۶۲

(۱۱) ملاحظہ ہو عسکری کے ۲۱ر جون کے خط پر آفتاب احمد کا حاشیہ؛ اور ان کے مضامین "غالب کی عشقیہ شاعری" اور "غالب کا غم"، مشمولہ غالب آشفتہ نوا۔ اگرچہ انہوں نے اس تصور کی تائید کرنے والے اشعار سے مختلف مفہوم والے اشعار بھی دیے ہیں۔

(۱۲) تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۳۱۶ و بعد؛ میر کے ہاں مسلسل خلاقانہ عمل کے ذریعے متضاد عناصر کو گھلا ملا کر ایک نئی چیز پیدا کرنے کے جدلیاتی عمل کی تفصیل حالی اور جرأت والے مضامین (ستارہ یا بادبان) میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ نیز میر کے حوالے سے یہ نکات "میر جی"، مشمولہ وقت کی راگنی؛ ص ۲۱۴، ۲۱۱، ۲۰۸، ۲۰۷، ۲۰۵ سے ہیں۔

(۱۳) آفتاب احمد، غالب آشفتہ نوا، ص ۶۲، ۱۶۳-۸۳، ۳۹؛ غالب کے سہل ممتنع والے نثری اسلوب کی ایک تعبیر سلیم احمد نے بھی کی ہے، جس کے مطابق اردو شاعری کی ٹھیٹھ بول چال والی روایت میں غالب نے بلند آہنگ فارسی زدہ اسلوب و زبان اختیار کی اور مکتوب نگاری کی فارسی آمیز روایت میں آسان اردو کا پیوند لگا دیا۔ گویا ہر طرح سے روایت سے علیحدگی...! (سلیم احمد، غالب کون، ص ۱۳۰)۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے غالب کی سلیس نثر نویسی کی اصل انگریزوں کے ذوق و مشرب اور پسندیدگی میں تلاش کی ہے۔ دیکھئے مہر، غلام رسول، غالب، ص ۱۱۰

(۱۴) "میری کمزوری ذرا یہ رہی ہے کہ محض زور بیان کی شاعری مجھ سے نہیں چلتی... یہاں وہ دھواں دھار وہ دھکا پیل رہتی ہے کہ... مجھے تو ان (جوش) کی نظم پڑھنے سے پہلے کرامت ہاضمی پڑتی ہے"۔ جھلکیاں، ص ۲۵۸؛ لارنس کے ناول اور تنقید کو انہوں نے بعد میں بہت پسند کیا تھا، مگر شروع میں اکی نظموں میں انہیں بہت تیری کی وحشت تیری کی ہی نظر آئی تھی۔ اس بات پر کلیم الدین احمد نے عسکری کی گرفت بھی کی تھی۔ اردو تنقید پر

ایک نظر، ص ۳۶۲]

(۱۵) شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب اور میر کے موازنے میں میر کے تخیل کو زمینی اور بے باک، جبکہ غالب کے تخیل کو آسمانی اور باریک کہا ہے۔ میر نے روزمرہ کی زبان میں شاعری کی ہے، جبکہ غالب نے ایک خاص طرح کی ادبی زبان وضع کی ہے۔ غالب کی شاعری پر ایک تفکراتی قسم کی فضا طاری رہتی ہے۔ جبکہ میر تفکر کو بھی کیفیت میں بدلنے کا ہنر دکھاتا ہے۔ "خدائے سخن غالب کہ میر"؟ در شعر شور انگیز، ج ۱

(۱۶) اگرچہ سلیم احمد نے میر کے آدمی سے انسان اور انسان سے دوبارہ آدمی بننے کے سفر میں نفی و اثبات کے یہ مراحل دکھائے بھی ہیں۔ سلیم احمد، محمد حسن عسکری، انسان یا آدمی، ص ۵۰۔ اس کے اشارے "بھلا مانس غزل گو" میں بھی موجود ہیں۔ ستارہ یا بادبان، ص ۱۹۲

(۱۷) مغربی فکشن سے مستفاد شعور کی بنا پر میر کے اس موازنے پر جمال پانی پتی اور احمد جاوید کے اعتراضات کے لئے ملاحظہ ہو نفی سے اثبات تک ص ۴۷ و بعد؛ شب خون، جنوری ۲۰۰۱ء۔ ہماری ان گذارشات کا کچھ تعلق ان اعتراضات سے بھی ہے

(۱۸) وقت کی راگنی، ص ۲۱۲؛ ستارہ یا بادبان، ص ۱۸۸؛ "فراق کی شاعری میں عاشق کا کردار" مشمولہ جھلکیاں، ۲۲۵۔۲۲۹؛ "اردو شاعری میں فراق کی آواز" مشمولہ انسان اور آدمی، ص ۱۸۸۔۱۸۴

(۱۹) جھلکیاں، ص ۱۵۹، ۱۵۷، ۲۵۵، ۲۰۱؛ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۶۲

(۲۰) ان امور کیلئے دیکھئے ستارہ یا بادبان، ص ۲۰۰؛ سلیم احمد، عسکری، انسان یا آدمی، ص ۵۲۔۵۱؛ مظفر علی سید، تنقید کی آزادی، ص ۴۷

(۲۱) فاروقی سے راقم کی گفتگو، لاہور بتاریخ یکم مئی ۲۰۰۲؛ مزید دیکھئے فاروقی، شمس الرحمٰن، "اردو غزل کی روایت اور فراق" مشمولہ فراق شخص اور شاعر۔ فراق کی شاعری میں معائب کا پہلو دیکھنے والے فاروقی تنہا نہیں۔ تفصیل کیلئے دیکھئے انور احسن صدیقی، "فراق کی شاعری کی نئی جہتیں"، مشمولہ ارتقا، شمارہ ۳۶ فراق نمبر، ص ۱۳۵ و بعد

(۲۲) Studies in Tradition, spring 1992, p. 53

(۲۳) حالی کے اندر اس تضاد کی نشاندہی وزیر آغا نے بھی کی ہے، مگر ایک اور سطح پر۔ وہ کہتے ہیں کہ حالی کے دل پر غالب کی حکمرانی ہے (بحوالہ عشق) اور دماغ پر سرسید کے اصلاح کار منصوبے کا قبضہ ہے۔ البتہ انہوں نے عسکری کی اس بات سے اختلاف کیا ہے کہ اگر حالی میں یہ تضاد نہ ہوتا تو ان کی شاعری بڑی ہوتی۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقید اور جدید اردو تنقید، ص ۲۱۵

(۲۴) تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۶۱؛ آصف فرخی کا کہنا ہے کہ کلیم الدین احمد کے مشہور جملے —غزل نیم وحشی صنف سخن ہے (جو احمد جاوید کے خیال میں اردو تنقید کا ایک تخلیقی جملہ ہے ۱، راقم سے گفتگو)— کے بعد اردو تنقید کا یہ دوسرا انتہائی سفاکانہ جملہ ہے، جو افسوس ہے کہ عسکری جیسے ادب شناس کے قلم سے نکلا۔" ("محمد حسن عسکری کے حوالے سے ایک گفتگو"، شب خون، جنوری ۲۰۰۱، ص ۳۶)؛ ممکن ہے کہ جملہ واقعی سفاکانہ ہو، مگر کیا اس پر کلیم الدین والے جملے کی طرح کا ردعمل بھی ہوا؟

(۲۵) ستارہ یا بادبان، ص ۹۹۔۱۸۸؛ سلیم احمد، عسکری، انسان یا آدمی، ص ۵۰

(۲۶) البتہ اس میں "غالب کا اثر نئے لکھنے والوں پر" ۱۹۵۵ء، مشمولہ مقالات ج ۱؛ "ہماری موت پر" ۱۹۵۶ء، مشمولہ تخلیقی عمل، دیباچہ نرملہ، ور ہے گیت، ۱۹۵۷ء؛ دیباچہ شب چراغ، ۱۹۵۷ء، اور ۱۹۵۲، ۱۹۵۵، ۱۹۵۶ کی "جھلکیاں" میں ہجویات کے مسائل استثنائی حیثیت رکھتے ہیں۔

(۲۷) تفصیل کیلئے دیکھئے وقار حسین سید، "محمد حسن عسکری اور مرکزی روایت کا تصور" مشمولہ مشرق کی بازیافت، ص ۹۲، ۹۵، ۹۴، ۹۱؛ شب خون جنوری ۲۰۰۱ء، مکتوب احمد جاوید، مشمولہ دنیا زاد، شمارہ ۸؛ فاروقی، شمس الرحمٰن، "عسکری کل اور آج، ایک گفتگو"، شب خون، شمارہ ۲۶۱، اکتوبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۳

(۲۸) جھلکیاں میں "جدید شاعری" پر ان کے اشارات کے بیان میں ہم نے اس نکتے کو خاص طور پر پیش نظر رکھا ہے۔ مزید ملاحظہ ہو "ہندوستانی ادب کی پرکھ"، ۱۹۳۶ء کا وہ طویل اقتباس ہم نے شروع میں درج کیا ہے۔ اردو شعر و ادب نے دور زوال میں ہمارے ملی وجود کو برقرار رکھنے کا عسکری کے نقطہ نظر سے جو "کارنامہ" سرانجام دیا اور ادب یہ "کام" کس طرح کیا کرتا ہے، اس کیلئے دیکھئے مقالات عسکری، ج ۲، ص ۲۵۵ و بعد؛ "ادب اور انقلاب"، "مارکسیت اور ادبی منصوبہ بندی" اور انسان اور آدمی

(۲۹) دیکھئے Eliot, "Religion & Literature", in Selected Prose, p. 31

(۳۰) راقم نے شمس الرحمٰن فاروقی سے ملاقات پر یہ سوال پوچھا تھا کہ "منشائے مصنف کے انکار کے تصور (جس کی قبولیت کے کچھ آثار معنی کی کثرت و تنوع کے حوالے سے آپ کے ہاں بھی نظر آتے ہیں) کا اطلاق مطلق ادبی متون کی حد تک تو قدرے درست ہے لیکن اس کا اطلاق جب مذہبی متون کی

تعبیر پر کیا جائیگا تو اس کو رد کئے کے لئے نئی تنقید کے پاس کیا طریقے ہیں؟" تو ان کا جواب صرف یہ تھا کہ ادبی متون پر اس کا اطلاق چونکہ کثرت معنی کا سبب ہوتا ہے اس لئے مستحسن ہے لیکن قانونی متون پر اس کے اطلاق سے شدید پریشاں خواب من از کثرت تعبیرہا کا نمونہ بن جائے گا، جو اس کا عیب ہے۔ یعنی پہلی صورت میں اس اطلاق کا جواز، اور دوسری صورت میں عدم جواز ہے۔ لیکن سوال پھر وہی ہے وہ کون سی ہیئت حاکمہ ہوگی جو اس عیب کی وجہ سے اس کے اطلاق کو پابند کرسکے گی؟

(۳۱) محب عارفی کا یہ پورا تصور ان کے مضمون "حقن نجی" مشمولہ شعریات مسلک معقولیت، ص ۷۵،۷۱،۷۰،۶۹ سے ماخوذ ہے۔

(۳۲) یہ مضمون ابوالکلام قاسمی کی مرتبہ کتاب مشرق کی بازیافت، میں شامل ہے اور کتاب کے چند عمدہ مضامین میں سے ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ تمام تر احتیاط کے باوجود وقار حسین سے توازن کا دامن چھوٹ چھوٹ گیا ہے۔ مثلاً انہوں نے یہ بتاتے ہوئے کہ عسکری اشعار سے ایک خاص طرح کی معنویت اخذ کرنے یا اسے شعر پر مسلط کرنے کے عادی تھے، میر کے اشعار ضعف بہت ہے میر تمہیں۔۔الخ، اور تیری چال ٹیڑھی۔۔الخ، کے حوالے سے عسکری کی جو ترجمانی کی ہے اس کی تائید عسکری کے مضمون "میر اور نئی غزل (۱)"، مشمولہ انسان اور آدمی، ص ۶۹-۱۶۸، سے جس کے حوالے سے یہ بحث اٹھائی گئی، کھینچ تان کر ہی ہو سکتی ہے۔

(۳۳) شب خون، جنوری ۲۰۰۱، ص ۱۱۲؛ بحوالہ چار اسباب احمد جاوید نے عسکری پر اپنے اعتراضات کے سلسلے میں مبین مرزا کے اٹھائے گئے سوالوں (مشمولہ مکالمہ ۸،۹) کے جواب میں گنوائے ہیں۔ مکتوب احمد جاوید، مشمولہ نیاز زاد شمارہ ۸، ص ۲۱۵

باب ۵

محمد حسن عسکری -- زبان، نثر، اسالیب بیان اور کلچر کے مباحث

عسکری کے ہاں زبان، نثر، شاعری و افسانہ اور تخلیقی اظہار کی تمام صورتوں کا تعلق اپنی باطنی معنویت میں زندگی، تہذیب و کلچر اور ملی و قومی معاملات سے جڑا ہوتا ہے۔ وہ ان میں سے کسی بھی مسئلے پر گفتگو کرتے ہوئے مجرد مسئلے کے طور محض علمی و فنی نقطۂ نظر اختیار نہیں کرتے ۔ بلکہ اسے گرد و پیش کی زندہ حقیقتوں کے تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔ ہم نے سوانحی باب میں ان کا ایک جملہ نقل کیا تھا جو سیاست، ادب اور زندگی کے باب میں ان کے نقطۂ نظر کا بہت بنیادی بیان ہے۔

"ادب کو سیاست بازی سے ضرور الگ رہنا چاہیے۔ لیکن جن معنوں میں یونانی لوگ سیاست کا لفظ استعمال کرتے تھے، یعنی اجتماعی زندگی، اس سے ادب الگ نہیں رہ سکتا کیونکہ اجتماعی زندگی کے بغیر ادب کا تصور ہی ناممکن ہے"۔ (مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۲)

عسکری کو زندگی کی وحدت اور وجود کی مرکزیت کے غارت ہو جانے کا احساس ابتدا ہی سے تھا۔ اس لئے وہ اپنے آپ سے گہرے اخلاقی سوال پوچھنے اور اخلاقی قدروں کی اہمیت پر زور دینے کو لازم قرار دیتے رہے ہیں۔ ان کے اندر مغربی حسیت بڑی حد تک کارفرما تھی، مگر اردو میں مغربی ادب کا مشرقی ایڈیشن تیار کرنے کے ہرگز قائل نہیں تھے۔ (اختتامیہ جھلکیاں ۱۹۴۳ء) ادب میں مرکزیت کے احساس کی معنویت کے لئے ان کا یہ اقتباس دیکھیے:

"مرکزیت سے میری مراد یہ نہیں ہے کہ موضوعات، خیالات، جذبات اور اسالیب بیان کی ایک فہرست تیار کر کے رکھ دی جائے گی جس کی پیروی ہر ادیب پر فرض ہوگی اور اس کی ذرا ذرا سی بات کی پکڑ ہوگی۔ مرکزیت سے میرا مطلب صرف اسی قدر ہے کہ ہر قوم کی طرح ہماری قوم کے چند بنیادی عقیدے ہیں جن کا احترام ادیب پر واجب ہے...بنیادی عقیدوں کے احترام کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ہر ادیب ان میں مقید ہو کر رہ جائے اور اسے ایک انچ ادھر ادھر سرکنے کی اجازت نہ ہو۔ واقعی ادیب کو قوم کے بنیادی عقیدوں تک کی مخالفت کرنے کی آزادی ہونی چاہیے، مگر جب ادیب ان اقدار کی مخالفت کرے تو اس احساس کے ساتھ کہ میرے سامنے بڑی عظیم الشان حقیقتیں ہیں...جو چیز ادب کے لئے نقصان دہ ہے وہ مرکزی اقدار کی مخالفت نہیں ہے، بلکہ ان سے بیگانگی اور بے نیازی۔ مرکزیت تنوع کی دشمن نہیں ہوتی بلکہ مرکزی اقدار سے بیگانہ بن کے آدمی اپنے آپ کو محدود کر لیتا ہے"۔ (مقالات عسکری، ج، ص ۴۹-۲۲۸)

مشرقی ادب خصوصاً شاعری اور اس میں غزل ایسی صنف سخن تھی جس میں عسکری کو اجتماعی زندگی، وجود کی مرکزیت اور اخلاقی قدروں کا احساس بہت گہرا نظر آیا تھا۔ وہ لکھتے ہیں کہ مغلیہ سلطنت کے زوال اور بعد کے زمانے میں:

"(جب) قوم میں انتشار پھیلا ہوا تھا اس وقت اس شاعری نے ہمارے ملی شعور کو محفوظ رکھا۔ ہماری بہت سی گہری روحانی اقدار کو موت، انتشار اور انحطاط سے بچایا، ہماری اجتماعی شخصیت کو بکھرنے سے روکنے میں دوسرے عوامل کی مدد کی، ہماری تخلیقی صلاحیتوں کو زندگی کے کم سے کم اس شعبے میں زندہ رکھا اور...اس طرح خود اعتمادی اور خودداری کو ہمارے اندر مرنے نہیں دیا"۔ (مقالات عسکری، ج ۲، ص ۲۵۶)

شاعری اور غزل نے اجتماعی زندگی اور عام انسانی اقدار کو اپنے اندر سمونے اور اسے محفوظ رکھنے کا کام کیونکر کیا، اس کا ایک جائزہ عسکری کے نقطۂ نظر سے ہم گزشتہ باب میں لے چکے ہیں۔ عام زندگی، اس کے متعلقات اور زندگی کی اعلیٰ ترین اقدار، مثلاً عشق، کو عام ترین زندگی سے ہم آہنگ کرنے اور ادب میں ان کے اظہار و عکاسی کے مسائل سے انہیں جو شغف تھا، اس کا مطالعہ وہ شاعری اور نثر دونوں میں کرتے رہتے تھے۔ یوں تو انہیں خود پرستی اور مادی اقدار سے اوپر اٹھنے کی کوشش کرنے والی تمام تہذیبی سرگرمیوں سے دلچسپی تھی، مگر اسلامی تہذیب، خصوصاً ہندوستان کی سرزمین میں آ کر اس تہذیب نے جو انفرادی خد و خال بنائے، اس سے انہیں خاص لگاؤ تھا۔ لہٰذا وہ شعر و ادب اور دیگر ادبی سرگرمیوں میں تہذیب کے انعکاس اور برصغیر کے مسلمانوں کے اجتماعی شعور سے دلچسپی کے عناصر کو بہت اہمیت دیتے تھے۔

تہذیب و کلچر کے معاملات، زندگی کی حقیقی اقدار، اخلاقی معنویت اور کسی قوم کے ملی تشخص اور اجتماعی شعور کے مسائل! ہو سکتا ہے کہ اگلے زمانوں میں ادب ان معاملات سے دارا و سکندر کی سیاست میں الجھے بغیر بھی نپٹ سکتا ہو، مگر ہمارے زمانے میں یہ ممکن نہیں رہا۔ کیونکہ بقول ٹامس مان

"In our time the destiny of man presents its meaning in political

"terms" ڈبلیو ایچ آڈن کی خوبصورت عشقیہ نظم "Politics" ، جس کا سر عنوان درج بالا لائن ہے، کی یہ تعبیر معلوم نہیں درست ہے کہ غلط، مگر ہے مزے کی: سیاست اور جنگ کے خطرات نے آج کے انسان کو قبل از وقت بوڑھا بنا دیا ہے۔ '' کاش وہ دوبارہ جوان ہوتا اور سامنے کھڑی ہوئی لڑکی کو اپنی بانہوں میں بھینچ لیتا''! کاش ادب بھی ایک خالص فن ہوتا اور صرف عشق و محبت کے معاملات سے اپنا سروکار رکھتا، مگر عسکری کہتے ہیں کہ ایسا نہیں ہوسکتا، کیونکہ:

> ''خالص ادب ایک مہمل اصطلاح ہے۔ فن کار کا مقصد و منشا صرف فن پارے کی تخلیق ہوتا ہے۔ البتہ فن کا مقصد غیر جمالیاتی بھی ہوتا ہے، جو ایک مخصوص تہذیب اس کے اوپر عائد کرتی ہے۔ ایزرا پاؤنڈ (کو) ادب میں اتنی دلچسپی اور باتوں سے نہیں جتنی اسالیب بیان سے ہے، مگر اس کے باوجود انہوں نے ادب کا ایک فریضہ بالکل غیر جمالیاتی قسم کا قرار دیا ہے یعنی انسانوں میں زندہ رہنے کی خواہش قائم رکھنا۔ یہ فریضہ خالص ترین ادب کا بھی ہوگا۔ چونکہ انسان کی سب سے بڑی خواہش تو یہ ہوتی ہے کہ میں زندہ رہوں اور ایک خاص انفرادیت اور شخصیت قائم رکھتے ہوئے زندہ رہوں۔ اس لئے ادب کے لئے یہ بھی لازم ہو جاتا ہے کہ وہ ایک خاص ہیئت اجتماعی کی گہری سے گہری اور وسیع سے وسیع زندگی کی ترجمانی کرے، بلکہ یوں کہیے کہ تشکیل اور تجسیم کرے''۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۵۹)

اس ہیئت اجتماعی کی گہری اور وسیع زندگی کی ترجمانی (مخصوص ترقی پسندانہ مفہوم میں نہیں)، جو ہمارے زمانے میں سیاست میں الجھے بغیر ممکن نہیں، عسکری کو اردو شاعری کے باہر اگر کہیں نظر آتی ہے تو ۱۸۵۷ء کے گرد و پیش کی پرانی داستانوں اور اردو نثر نگاروں میں۔ ان کا کہنا ہے کہ جنگ آزادی اور سرسید تحریک کے بعد ہمارے ادیب مسلمانوں کی اجتماعی زندگی اور ملی شعور سے بتدریج دور ہوتے چلے گئے تھے۔ اور ۱۹۲۰ء کے آس پاس ہمارے ہاں جو رومانویت کا دور آیا اس میں اردو نثر بھی زندگی کی توانا قوت سے محروم ہوگئی تھی۔ پھر ۳۳۔۱۹۳۲ء کے قریب حقیقت نگاری کی جو تحریک شروع ہوئی اور جو بہت جلد نئے ادب (جدیدیت) اور ترقی پسندی میں منقسم ہوگئی، اس میں زندگی کے روزمرہ کی سنگلاخ حقیقتوں سے اپنے آپ کو شعوری طور پر جوڑنے کی کوشش تو شروع ہوئی، جس کا اثر اردو نثر اور اسالیب بیان پر بھی پڑا۔ مگر اب لکھنے والوں کا ایک بڑا اور اہم طبقہ اپنے تہذیبی دھارے اور مسلمانوں کے اجتماعی و ملی مسائل و مفادات سے بالکل الگ تھلگ رہا۔ ان کے ہاں اسالیب اور موضوعات دونوں بیسویں صدی کے مغربی شعور سے آئے تھے۔ برصغیر کی تہذیبی و روحانی زندگی سے ان کا واسطہ برائے نام تھا۔

عسکری زندگی اور ادب میں تخیلی عناصر کی اہمیت کے منکر تو کبھی نہیں ہوئے بلکہ خود پرستی، عقلیت پسندی اور افادیت زدگی کو وہ تخیل کے خوف ہی کا شاخسانہ قرار دیتے تھے، جس میں پوری سرسید تحریک اور آزاد و حالی کی نئی تنقیدی بصیرت مبتلا تھی۔ مگر اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ ان کی ذہنی تربیت میں واقعیت اور حقیقت نگاری کا بھی ایک اہم مقام تھا۔ وہ ادب میں جس سماجی معنویت کے قائل تھے اس کے ڈانڈے حقیقت نگاری ہی سے جڑے ہوئے ہیں۔ لیکن یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ حقیقت نگاری کے بارے میں ان کے تصورات ترقی پسندوں کے مقابلے میں زیادہ وسیع اور پہلو دار تھے۔ کیونکہ وہ موجود فی الخارج واقعے کے ساتھ ساتھ ممکن الوقوع امر کی ان گنت صورتوں کو بھی ادب ہی کا سروکار جانتے تھے۔ تخلیقی اردو نثر اور داستانوں میں جس جاندار زندگی اور معاشرت کی تصویر ملتی ہے، وہ سپاٹ اور بے تہہ حقیقت نگاری کی بنا پر نہیں، بلکہ حقیقت اور تخیل کی آمیزش سے ہی ممکن تھی۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ کلاسیکی اردو نثر کے بارے میں ان کے مخصوص تصورات، نیاز فتح پوری گروپ کے رومانوی ادب سے بچ، اور نئے ادب کی تحریک سے ان کے ابتدائی شغف میں ادب و فن کے حقیقت پسندانہ تصورات کا خاص حصہ تھا۔ عسکری نے ''طلسم ہوش ربا'' کا جو انتخاب کیا تھا، اس میں ان کا مقصد ''تاریخ و معاشرت کا مطالعہ'' نہیں تھا بلکہ ''مختلف اقسام کی نثر نگاری اور اس کی ضرورتوں کو سمجھنے کی کوشش'' تھی تاکہ اس کی ''ادبی قدر و قیمت اور ادبی لطف'' کا مزہ لیا جائے''۔ اس لئے انہوں نے اپنے انتخاب کو ''ایسے ٹکڑوں تک محدود رکھا جن کا تعلق عام معاشرتی زندگی سے ہے''۔ (عسکری، دیباچہ انتخاب طلسم ہوش ربا، ص ۱۸)

اس انتخاب کے دیباچے میں انہوں نے بتفصیل بتایا کہ ہماری داستانوں میں زندگی کی ہمہ ہمی اور ہمہ گیری سے تخلیقی دلچسپی کی ایسی مثالیں ملتی ہیں کہ '' طلسم ہوش ربا پڑھنے کے بعد ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ہمارے لکھنے والے اس کے بعد زندگی سے اتنی وسیع دلچسپی لے بھی سکے یا نہیں''۔ (ایضاً، ص ۲۴) داستانوں میں زندگی کی مخصوص کیفیت اور سماج کے مختلف طبقوں کے بیان کے پس منظر میں پرانے اردو نثر نگاروں میں زندگی سے دلچسپی کی تین مختلف صورتوں اور ان کے فرق کے تجزیے کے بعد وہ لکھتے ہیں کہ ''اتنی بات یقینی ہے کہ انگریزی ناولوں کے آنے سے پہلے اردو نثر صرف خیالی باتوں کے لئے نہیں بلکہ اپنے زمانے کے زندگی کے اظہار اور عکاسی کی صلاحیت رکھتی تھی''۔ (ایضاً، ص ۲۶) (۱) اور اس میں وہ ذہنی لجلجاپن، جذباتیت اور حقیقت سے منہ چھپانے کی کوشش نہیں پائی جاتی جو رومانوی افسانوں کی

خصوصیت ہے۔ عسکری کا کہنا ہے کہ غدر کے سانحے اور انگریزی ناولوں کے مطالعے نے ہمارے شعور کو ضرور وسعت دی ہوگی، مگر زندگی میں رچی بسی نثر جو ہماری داستانوں کی جان ہے وہ انگریزی اثرات سے کہیں پہلے ہمارے داستان نگاروں کے ہاتھوں پروان چڑھ چکی تھی۔ غدر کے بعد کچھ عرصے تک اگرچہ میرامن، غالب، سرشار، نذیر احمد، سجاد حسین اور شرر نے اردو نثر نگاری اور انشا کی بڑی جاندار روایت پیدا کی جو براہ راست قوم کی روزمرہ کی زندگی سے پیدا ہوئی تھی، مگر ابوالکلام آزاد اور نیاز فتح پوری کے رومانوی گروہ نے باستثنائے چند مسلمانوں کی ملی سیاست سے دلچسپی رکھنے کے باوجود اس نثری روایت کا گلا بری طرح گھونٹ دیا۔ اس کے بعد ادیبوں کی ایک پوری نسل اپنی اردگرد کی زندگی سے منقطع ہوگئی۔(۲)

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے جس طرح ملٹن اور ڈرائیڈن کی شخصیت میں سترہویں صدی کو انگریزی ادب میں Dissociation of Sensibility کا نقطہ قرار دیا تھا،(۳) اسی طرح عسکری اور دوسرے بہت سے لکھنے والے ۱۸۵۷ء کے سال کو برصغیر کی سیاسی اور تہذیبی زندگی میں ایک نقطۂ انقطاع قرار دیتے ہیں۔(۴) ان کا خیال ہے کہ اردو کے ادیبوں اور عام آدمی کے مابین جو ذہنی خلیج پیدا ہونا شروع ہوئی اور جس کے اثرات اردو نثر کے اسالیب افسانوی روایت اور موضوعات تک پڑے، اس کی جڑیں غدر کے بعد انگریزوں کی فیصلہ کن فتح اور انگریزی تمدن کی شکل میں ایک نئے طرزِ زندگی میں پوشیدہ ہیں۔ برصغیر میں انگریزوں کی آمد محض ایک قوم کی جگہ دوسری قوم کی فتح نہیں تھی بلکہ نئی اقدار اور نئے قوائے حیات یا عسکری کے الفاظ میں ایک "نئی پراتیک" (جس کے مفہوم میں سائنس کے علمی اور عملی دونوں پہلو آجاتے ہیں) کی آمد تھی، جس سے مسلمانوں کو برصغیر یا اپنی پوری تاریخ میں کبھی سابقہ نہیں پڑا تھا۔ انگریز اپنے ساتھ محض فوجیں، گولہ بارود اور توپ خانے لے کر نہیں آئے تھے بلکہ نئے علوم، پیدوار کے نئے ذرائع، حکومت واقتدار کے نئے تصورات اور تہذیب کلچر اور ترقی وفلاح کے نئے معیارات لائے تھے، جنہیں دیکھ کر "خواہ مخواہ اپنی تہذیب اور اقدار کے کمتر ہونے کا احساس ہوتا تھا"۔ مسلمانوں کو اپنی تاریخ میں پہلی مرتبہ ایک ایسی تہذیب سے سابقہ پڑا تھا جس کے معیارات حیات محض غیر مرئی نہیں بلکہ سراسر مادی تھے۔ "خارجی اعتبار سے بھی دونوں کی 'اشیا' اتنی مختلف تھیں کہ یہ دونوں دو الگ الگ دنیا ئیں معلوم ہوتی تھیں اور اس اختلاف سے چشم پوشی کرنا کسی طرح ممکن نہ تھا"۔ (انسان اور آدمی، ص ۱۳۲ اور بعد)

جدید یورپی تہذیب، جس کی جڑیں "معجزۂ یونان" میں پوشیدہ ہیں اور جو ازمنۂ وسطیٰ کی عیسائیت سے منہ موڑ کر سولھویں صدی کی نشاۃ ثانیہ و بعد کے سائنسی انقلاب کے بطن سے پیدا ہوئی، اپنی نہاد میں تمام قدیم روایتی تہذیبوں سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اس کا پروردہ جدید انسان اپنے انسان پرستانہ اور روشن خیال منصوبے کے تحت تاریخ میں پہلی مرتبہ آسمانی ہدایت سے رشتہ توڑ کر محض اپنی صلاحیتوں کے بل پر اپنی منزل متعین کرنا چاہتا ہے۔ اس کی پیدا کردہ تہذیب اپنی بے پناہ مادی وہ سائنسی ترقیوں اور ٹیکنالوجی کی برکات وہلاکت خیزیوں پر مبنی نئے تمدنی افکار کے ساتھ دنیا کے جن خطوں میں گئی ہے، اپنی نوعیت، مزاج اور نہاد کے اعتبار سے وہاں کی قدیم روایتی تہذیبوں کیلئے اتنی مختلف ثابت ہوتی رہی ہے کہ محض اپنی موجودگی ہی سے یہ وہاں کے لوگوں کو بالعموم دو قسم کے ردعمل اختیار کرنے پر مجبور کرتی رہی ہے۔ ایک طبقہ نئی تہذیب کی ہر شے کو شک کی نظر سے دیکھتا ہے اور زندگی کی دوڑ میں پیچھے رہ جاتا ہے، دوسرا طبقہ اپنی روایت سے تعلق تو قائم رکھنا چاہتا ہے مگر نئی تہذیب کے برکات وثمرات کی روشنی میں اپنی تہذیب سے "از کار رفتہ اور غیر مفید" عناصر کو نکال کر ان کی جگہ نئی تہذیب کے وہ عوامل، اشیا وتصورات لانا چاہتا ہے جن کی وجہ سے اس کے خیال میں مغربی تمدن کی ترقی ممکن ہوئی تھی۔ یہ دو طبقے کم وبیش ہر اس تہذیب میں پیدا ہوئے جس کا سابقہ جدید مغربی کلچر سے پڑا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان کے مسلمانوں کی حالت بھی اس سے کچھ بھی مختلف نہ تھی۔ یہاں بھی قدیم، جس کی نمائندگی علماء کا گروہ کرتا ہے اور جدید، جس کا نمائندہ سرسید احمد خان کی سربراہی میں علی گڑھ کا مکتب فکر ہے، کے مابین یہ کشمکش پیدا ہوئی، اور ہنوز جاری ہے۔(۵)

ہندوستان کے تناظر میں عسکری نے اگرچہ قدیم طبقۂ علماء کے طرزِ عمل پر اُس زمانے (۴۹۔۱۹۴۷ء) میں تفصیلاً تو کچھ نہیں لکھا مگر اس کے مقابلے میں جدید طبقے کے ذہنی الجھاؤ پر جو اشارے کئے ہیں ان سے اُن کے رجحانات کو سمجھنا مشکل نہیں ہے۔ بدلے ہوئے حالات میں قوم کے اندر نئے تقاضوں کے چیلنج سے عہدہ برآ ہونے کا شعور پیدا کرنے کے لئے جدید طبقے نے جس حقیقت پرستانہ مصلحت اندیشی سے کام لیا اس کی داد دیتے ہوئے عسکری لکھتے ہیں: "مگر بقا کے معنی یہ نہیں ہیں کہ نئے حالات میں اپنے آپ کو اس طرح بدلیں کہ اپنی اجتماعی شخصیت ہی باقی نہ رہے۔ اصل بقا تو وہی ہے کہ قوم کی تخلیقی صلاحیتیں بھی نہ مریں اور اپنی انفرادی شخصیت بھی برقرار رہے"۔ (انسان اور آدمی، ص ۱۴۳) ان کے نزدیک اس طبقے کی اصل غلطی یہی تھی کہ اس نے اپنے اور انگریزوں کے درمیان بنیادی فرق کو سمجھنے کے بجائے ان کی

مادی ترقی کے رعب میں آ کر اپنا علم، اپنا ادب، تہذیب اور اپنے طور طریقے بدلنے شروع کر دیے۔ انہوں نے انگریزوں کی ترقی کی اصل بنیاد، سائنس اور ٹیکنالوجی کو اپنی گرفت میں لانے کی بجائے ان سے پیدا ہونے والی اقدار کو قبول کرنا شروع کر دیا تھا۔(۶) اور ان کے لئے گنجائش پیدا کرنے کے لئے سر سید احمد خان نے "قرآن اور سائنس کی مطابقت دکھانے کیلئے سینکڑوں صفحے لکھ ڈالے"۔ انہی اقدار کو حرف آخر سمجھنے کی بنا پر "اردو ادب میں 'نیچرل' شاعری پیدا ہوئی، جسے اچھی شاعری تو کجا اچھی نقل بھی نہیں کہا جا سکتا"۔ (انسان اور آدمی، ص ۱۲۵)

عسکری کے خیال میں اس زمانے میں مسلمانوں کے اہل دماغ طبقے میں صرف "اکبر الہ آبادی ایسا تھا جسے مسلمانوں کی پوری صورتحال کا گہرا اور سچا علم تھا"۔ ورنہ سر سید تحریک کی ابتداء سے لیکر پہلی جنگ عظیم تک مسلمان اہل دماغ طبقے میں ایسے لوگوں کی تعداد بڑھتی نظر آتی ہے، "جنہیں اپنے دینی عقیدوں کے باوجود ہند اسلامی تہذیب کے اقدار پر وہ یقین نہیں رہا جو ایک جیتی جاگتی قوم کے افراد کو ہونا چاہیے"۔ ان لوگوں کا مطمع نظر چونکہ زیادہ سے زیادہ انگریز سرکار کے دربار میں نوکری حاصل کرنا تھا اس لئے جلد ہی سرکاری تنخواہ داروں کا ایک ایسا سماجی طبقہ نمودار ہونے شروع ہو گیا جو اپنا آبائی علاقہ چھوڑ کر شہروں میں آ بسا تھا۔ اپنے وطن میں ان کے خاندان کے افراد پشت ہا پشت سے "ایک دوسرے سے انسانی دلچسپی لیتے تھے مگر اب یہ تعلقات ٹوٹ گئے اور شہر میں آ کر ملازمت پیشہ لوگوں کا ملنا جلنا بس اپنے ہی جیسے لوگوں سے رہ گیا۔ چونکہ اہل دماغ طبقے اور عوام میں وہ پہلا سا ربط و ضبط باقی نہیں رہا اس لئے ہمارے ادیبوں کی اپنی قوم سے بیگانگی روز بروز بڑھتی ہی گئی"۔ (ایضاً ص ۱۲۶)

عسکری کا کہنا ہے کہ سرشار، نذیر احمد اور سجاد حسین وغیرہ نے روزمرہ کی زندگی کے براہ راست تجربے سے جو نثر پیدا کی تھی۔ وہ انہی کیساتھ ختم ہو گئی۔ "ان مصنفوں کی ابتدائی نشو و نما ایک ایسے ماحول میں ہوئی تھی جب یہ نئے رجحانات پیدا نہیں ہوئے تھے۔ اپنی قوم کی اجتماعی زندگی ان کی نس نس میں رچ گئی تھی۔" ان کے برعکس اردو نثر نگاروں کا جو اگلا گروہ ہمارے سامنے آیا ان کی ذہنی تربیت عام مسلمانوں کی روزمرہ زندگی سے بالکل الگ تھلگ نئے ماحول میں ہوئی تھی۔ ان کے اندر عام زندگی کے مسائل اور زبان کی عکاسی کا کوئی جذبہ پیدا نہیں ہوا۔ یہ لوگ کوئی ایسی بات کرنا چاہتے تھے جو پہلے نہ ہوئی ہو اور جو انگریزی میں ہوتی رہی ہو۔ مگر سماجی رشتوں کی کمی کے سبب ان کے اندر وہ تخلیقی جان نہ پیدا ہو سکی جو اجتماعی زندگی میں شمولیت کے سبب ہوتی ہے۔ ان لوگوں نے اپنے سامنے آسکر وائلڈ کا نمونہ رکھا: "ایسے ادیبوں کے لئے اپنے ادب میں تھوڑی بہت دلچسپی پیدا کرنے کا ایک ہی ذریعہ ہوتا ہے: اپنی شخصیت۔ پھر انہیں اپنی شخصیت کا بھی ایک تصور قائم کرنا پڑتا ہے، جسے یہ ہر وقت سامنے رکھتے ہیں"۔ (ایضاً ص ۱۲۸-۱۲۷) آسکر وائلڈ کے پاس تو اپنی شخصیت کو پہلودار بنانے کے لئے موسیقی اور مصوری جیسے بیسیوں طریقے تھے مگر اردو کے جمال پرستوں سجاد حیدر یلدرم، سجاد انصاری اور نیاز فتح پوری وغیرہ کے پاس ایسی کوئی شے نہیں تھی۔ لہٰذا ان لوگوں کو ایک مصنوعی قسم کی "ادبیت" ایجاد کرنی پڑی۔ ان کے موضوعات اور اسلوب بیان کا عام روزمرہ کی بول چال اور عام لوگوں کی زندگی کے مسائل سے کوئی تعلق نہ تھا۔ لہٰذا اس جمال پرستی سے ایک مجہولیت اور انفعالیت کا دور شروع ہو گیا۔

اردو کے جمال پرستوں اور رومانیت پسندوں کا عسکری نے جو خاکہ کھینچا ہے یہ ان کے محولہ بالا مضامین میں ہے۔ اس میں ان کا انداز اپنے عام طریق کار کے مطابق "کوئی علمی و تحقیقی" نہیں بلکہ ایک رجحان کو سمجھنے کے لئے چند موٹے موٹے خطوط کھینچنے کا ہے۔(۷) وہ جس رجحان کو "جمال پرستی" کہتے ہیں اس سے علمی اور تاریخی طور پر "اردو کی رومانی تحریک" کہا جاتا ہے۔(۸) جاندار اردو نثر کی وہ روایت جو میر امن، غالب، سرشار اور نذیر احمد وغیرہ کی کاوشوں سے پیدا ہوئی تھی اور جس میں نثری اسلوب کی سطح پر بھی اجتماعی زندگی سے مربوط ہونے کا احساس پایا جاتا تھا، عسکری کے نزدیک جمال پرستوں نے اسے بری طرح مجروح کیا تھا۔ اس دور میں وہ صرف محمد علی جوہر کی نثر میں علمی و ادبی مضامین کے بیان کی وہ اہلیت دیکھتے ہیں جو عام لوگوں کی زندگی سے گہرا تعلق رکھنے سے پیدا ہوتی ہے۔(۹) ورنہ وہ کہتے ہیں کہ بحیثیت مجموعی اردو نثر میں ایک "مریل قسم کی ادبیت" پیدا ہو گئی تھی جو ہماری عوامی زندگی سے حتی الامکان دامن بچاتی تھی۔ ان رومانوی افسانوں کے موضوعات بھی زمان و مکان کی قید سے آزاد ہوتے تھے۔ ان کے کرداروں کا نہ تو کوئی مذہب تھا، نہ قوم، نہ ذات، نہ طبقہ۔

"جیسے ان کی روحیں سونو ذاتی ہوتی تھیں ویسے ہی ان کے خارجی متعلقات غیر معین شکل کے تھے۔ ان کرداروں کا دنیا میں اور کوئی کام ہی نہ تھا، بس پاک محبت کئے چلے جاتے تھے۔ اگر ان کی محبوبہ کو کبھی ان کی محبت کی پاکی پر شبہ ہوتا تو وہ گلے میں بانہیں ڈال کر فوراً پوچھ لیتی تھی کہ اگر میں خوبصورت نہ ہوتی تو کیا تم مجھ سے ایسی ہی محبت کرتے؟" (انسان اور آدمی، ص ۱۳۲)(۱۰)

ایک خاص زمانے میں اس خاص صورتحال کا سبب، عسکری کے نزدیک، نئے تعلیم یافتہ اور سرکاری ملازمت کے متلاشی لوگوں کے ذہنی تعلق کا اپنے ارد گرد کے لوگوں سے منقطع ہو جانا ہے: "ان افسانوں کے لکھنے والے زیادہ تر متوسط طبقے کے ایسے نوجوان ہوتے تھے جو ذہنی

کلرکی کے خواب سے زندگی شروع کرتے تھے اور ختم ہوتے تھے کلرکی پر، مگر ان کا ذہن اس نتیجے کو کبھی قبول نہیں کرتا تھا"۔ اسی پس منظر میں وہ کہتے ہیں کہ ہے کہ غدر کے بعد مسلمانوں کو جو سیاسی دشواریاں پیش آئی تھیں ان کی تصویر تو نذیر احمد نے ابن الوقت میں کھینچ دی، مگر خلافت جیسی تحریک کو اردو افسانے میں جگہ نہیں ملی۔ (انسان اور آدمی، ص ۳۳-۱۳۲) اس کی وجہ وہ یہ بتاتے ہیں کہ سرسید تحریک کے لوگ اگرچہ اپنی تہذیبی اقدار میں قطع و برید کر کے ایک نئی صورتحال سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کر رہے تھے مگر ان کی انگلیاں قوم کی نبض پر تھیں۔ جبکہ بعد میں مسلمان ادیبوں کا ایک بڑا گروہ جمال پرستی کو اپنا آدرش بنا کر قوم کے اجتماعی معاملات سے کٹ چکا تھا۔ رومانویت اور جمال پرستی کے اس سارے دور میں جب بقول ان کے لوگوں کے پاس جذبات نہیں، صرف لفظ تھے، لفظوں کا صحیح مصرف ختم ہو گیا تھا اور نثر اتنی جھوٹی، بے لوچ اور زندگی کے تقاضوں سے اتنی دور ہو گئی تھی کہ "اردو ادب موضوع اور اسالیب دونوں کے اعتبار سے گھٹ کر ایک تنگ سی نالی رہ گیا تھا"۔ (جھلکیاں، ص ۲۶۷) ایسے میں صرف پریم چند اور عظیم بیگ چغتائی ایسے ادیب تھے جن کے افسانوں میں مدتوں بعد زندگی اور نثر کو جیتی جاگتی شگفتگی تازگی اور روزمرہ کی بول چال اور مسائل کے قریب لانے کی کوشش نظر آتی تھی۔ (۱۱)

شاعری میں یہ کام عسکری کے نزدیک سب سے بڑھ کر اقبال نے کیا تھا۔ ان کی نظموں میں اگرچہ "نیچرل شاعری کا سا تکلف اور تصنع کم ہو گیا (تھا) مگر... زبان صاف طور سے روزمرہ کی زبان سے الگ تھی"۔ (انسان اور آدمی، ص ۱۲۷) مگر اس کے باوجود مسلمان قوم کے اجتماعی مسائل کو اقبال ہی نے سب سے زیادہ سمجھا۔ (۱۲) قوم کی صلاحیتوں پر اقبال کا یہی اعتماد تھا جس نے پاکستان جیسا معرکہ سر کر لیا۔ ایسی چند استثنائی مثالوں کو چھوڑ کر عسکری، بحیثیت مجموعی اردو رومانوی ادیبوں کے بڑے حصے کو زبان، اسلوب اور فکری سطح پر عام زندگی اور سماجی ذمہ داری سے بیگانہ پاتے تھے۔ وہ عام زندگی کو ادبی تجربے کا حصہ بنانے اور پڑھے لکھے صاحب دماغ طبقے کی حیثیت سے قوم کی اجتماعی و تہذیبی مسائل میں شرکت کو ادیب کی سماجی ذمہ داری سمجھتے تھے۔ ان کا یہی تصور اور احساس تھا جو ۳۳-۱۹۳۲ کے قریب پیدا ہونے والے نئے ادب کی طرف ان کی پر جوش رغبت کا سبب بن گیا تھا۔

ادب میں "سماجی ذمہ داری" ایک ایسا مسئلہ ہے جس کے بارے میں اردو کے کلاسیکی سرمایہ تنقید میں کچھ خاص مواد نہیں ملتا۔ قدیم تنقید کے باب میں ہم نے قدما کے تصور تنقید کو اسی نقطۂ نظر سے دیکھا ہے۔ کیونکہ اس زمانے میں مشرق اور ہندوستان میں کسی شاعر کی ایک انسان اور معاشرے کے فرد کی حیثیت سے سماجی و تہذیبی ذمہ داریاں تو ضرور ہوں گی مگر شعر و ادب میں سماجی ذمہ داری کے مسائل ابھی نہ اٹھے تھے۔ یہ مباحث ہمارے ہاں بیسویں صدی کے نصف اول میں جدیدیت (ابتداً حقیقت نگاری و ترقی پسندی بھی اس کا حصہ تھی) کے مختلف تصورات کے ساتھ آئے ہیں۔ جیسا کہ آرٹ، فکشن اور تخلیقی عمل والے باب میں ذکر ہوا، عسکری نے جب لکھنا شروع کیا تھا تو یورپ میں ایک طرف تو فن کے انقلابی و ترقی پسندانہ نظریات کا دور دورہ تھا دوسری طرف فن کے قائم بالذات اور خود مختار ہستی ہونے کا تصور بھی موجود تھا، جس کو ابتداً ایڈگر ایلن پو کے زیر اثر فرانسیسی علامت پسندوں نے اپنایا تھا۔ والٹر پیٹر، وسلر اور آسکر وائلڈ وغیرہ نے اسے "فن برائے فن" کے طور پر انگلستان میں عام کیا۔ عسکری سرمایہ دارانہ سماج کی شدید افادیت پرستی اور مادیت کے مقابلے میں ایک محدود معنی میں فن برائے فن کے جواز کے بھی قائل تھے، مگر بحیثیت مجموعی پوری زندگی کو آرٹ سے بڑا خیال کرتے تھے۔ وہ آرٹ برائے آرٹ کی صداقت پر جس حد تک اور جس مفہوم میں ایمان رکھتے تھے، ان کا کہنا تھا کہ اردو کے جمال پرستوں نے اسے اس مفہوم میں (جو فرانسیسی علامتیت کے ہاں تھا جس کی تفصیل "ہیئت اور نیرنگ نظر" اور "فن برائے فن" والے مضامین میں ہے) کبھی سمجھا ہی نہیں۔ بلکہ آسکر وائلڈ کے اثرات قبول کیے جس نے آرٹ کو زندگی کا قائم مقام بنا دیا تھا۔ عزیز احمد کا کہنا ہے کہ "اگر جدید اردو ادب میں واقعتاً ادب برائے ادب کسی کا مسلک رہا ہے تو نیاز فتح پوری کا"۔ (عزیز احمد، ترقی پسند ادب، ص ۱۲) مگر عسکری کی سیاسی عصبیت نے اس میں ابوالکلام آزاد کو بھی شامل کر دیا تھا۔ (۱۳)

بہر حال ایک طرف کے فن کے ترقی پسندانہ و انقلابی تصورات تھے اور دوسری طرف آرٹ برائے آرٹ کے نظریات۔ عسکری اگر فن کو سیاست کا آلۂ کار بنانے کے زبردست مخالف تھے تو آرٹ کو زندگی سے بالکل الگ کرنے کے بھی قائل نہ تھے۔ ان دو انتہاؤں کے درمیان انھوں نے ادب کے فنی اور ہیئتی معیاروں پر زور دیتے ہوئے ادب کی سماجی و تہذیبی معنویت کے تصور پر ماضی اور حال کے ادبی سرمائے کو جب پرکھا تو خالص نثری ادب کے حوالے سے وہ نتائج اخذ کیے جن کا مختصر بیان اوپر آیا ہے۔ (۱۴) ادب کی سماجی معنویت کے بارے میں عسکری کے تصورات حقیقت نگاری کے ان نظریات سے اثر پذیر ہوئے ہیں جو یورپ میں انیسویں صدی کے وسط سے رومانویت کے رد عمل میں "ریلزم" کے نام سے کام کر رہے تھے۔ (۱۵)

ان کی تحریروں کے غائر مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ابتدا وہ بالزاک، فلوبیر، استاں دال اور زولا کی حقیقت نگاری کے بے طرح قائل تھے، اور فلوبیر کی نثر نگاری اور زولا کے ہاں گروہوں اور ہجوم کی نفسیات کے بیان کو بڑی اہمیت دیتے تھے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کے نزدیک فطرت نگاروں کی نظریہ بازی سے زیادہ اہم ان کے تخلیقی فن پارے اور فنی ریاضتیں تھیں جن میں فلوبیر جیسے لوگوں نے خود کو گھلا دیا تھا۔ فلوبیر کو تو وہ فطرت نگاروں میں شمار بھی نہیں کرتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ وہ اتنا بڑا فن کار ہے کہ اسے صرف فطرت نگار کہنا اس کی توہین ہے۔ (جھلکیاں، ص ۱۶۱) اور اس کے مقابلے میں وہ زولا کو بھی زیادہ اہمیت دیتے نہیں تھے۔ (اختتامیہ تحریرے، عسکری کے افسانے، ص ۱۸۴) وہ اس سماجی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ نفسیاتی حقیقت نگاری کے بڑے نمائندوں (فرانسیسی جمال پرستوں سے لیکر جوئس وغیرہ تک) کے بھی بہت قائل تھے۔ بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ان کے اصل ہیرو یہی لوگ تھے۔ مگر اشتراکی حقیقت نگاری سے انہیں کوئی خاص دلچسپی نہ تھی کیونکہ انہوں نے حقیقت نگاری کو لینن کے ان اعلان ناموں کے مطابق ڈھلتے ہوئے دیکھا تھا جو اپنے اور اس کے دورِ شباب میں دیکھا تھا۔ جس نے بقول شہزاد منظر ادب کو "نئے پرولتاری معاشرے کی تخلیق میں ایک حربے کے طور پر استعمال کرنے کا فیصلہ کیا... اور مغرب کے سماجی حقیقت نگاری کو بورژوا ریلزم کہہ کر مسترد کر دیا گیا" تھا۔ (۱۶)

حقیقت نگاری کے ان اندرونی اختلافات سے اور اس امر سے بھی قطع نظر کہ ان کے نزدیک حقیقت نگاری بھی غیر مشروط کبھی نہیں رہی، (عسکری کے افسانے ص ۱۸۴) اردو کے رومانوی ادیب جس طرح ماورائی حسن کی جستجو، مسرت و آسودگی کی ازلی وابدی تلاش اور جیتی جاگتی عورت کے بجائے عورت کے ایک خیالی تصور کو اوڑھنا بچھونا بنا کر زندگی کے باقی حقائق و مسائل سے قطع تعلق کر کے مصنوعی زبان اور نثر پیدا کر رہے تھے، اس پس منظر میں عسکری کو انگارے کی اشاعت ۱۹۳۲ء سے شروع ہونے والی نئے ادب کی وہ حقیقت پسندانہ سرگرمیاں بہت خوش آئیں تھیں جو خالصتاً اس دور کے "حالات و واقعات اور ذہنی رجحانات کی پیداوار" تھیں۔ (جھلکیاں، ص ۲۶۲) وہ اس ادب پر ہونے والے اس اعتراض میں حقیقت بھی پاتے تھے کہ "اس نے اردو ادب کی روایتوں سے بالکل قطع تعلق کر لیا ہے"، جس سے اسے نقصان بھی ہوا ہے۔ (جھلکیاں، ص ۲۶۳) لیکن کم از کم ایک امر میں نئے افسانے اور پرانے ناول (سرشار، نذیر احمد وغیرہ) میں مماثلت اور مشابہت بھی دیکھتے تھے۔ اور وہ تھا "سماجی ذمہ داری کا احساس"۔ ان کا کہنا تھا کہ اس میں نئے ادب نے شعوراً پرانے ناول کی تقلید نہیں کی تھی بلکہ "سراسر حالات کے دباؤ اور نئے نظریوں کی مقبولیت کے نتیجے میں یہ رخ اختیار کیا تھا"۔ یہ نظریے خواب و خیال کی دنیا کے آسمانوں پر اڑنے کے بجائے روزمرہ کے حقائق و وقائع کی سنگلاخ زمین پر ننگے پاؤں سے چلنے اور عام لوگوں کے مسائل کو عام زبان میں پیش کرنے کے تصور سے پھوٹے تھے۔

سوال یہ ہے کہ عسکری کے نزدیک "سماجی ذمہ داری" کا وہ کیا مفہوم تھا جس میں نیا ادب سرشار اور نذیر احمد کی روایت سے رشتہ جوڑ رہا تھا؟ اس کا جواب وہ یہ دیتے ہیں

> "ادب میں سماجی ذمہ داری کا ایک مفہوم تو وہ ہو سکتا ہے جو ترقی پسندوں کا ہے۔ یعنی ادب کے ذریعے چند مخصوص نظریوں کی اشاعت۔ لیکن یہ مفہوم بہت محدود اور تنگ ہے۔ دوسرا وسیع تر مفہوم یہ ہے کہ ادیب محض دوسروں کے تفنن طبع یا اپنا دل بہلانے کے لئے نہ لکھے بلکہ اسے یہ احساس ہو کہ وہ کوئی سنجیدہ ذمہ داری کا کام سرانجام دے رہا ہے۔" (جھلکیاں، ص ۲۶۳)

ابتدائی اردو ناول ایسے دور میں پیدا ہوا تھا جب ایک دنیا مٹ رہی تھی اور نئی دنیا اپنے قدم جما رہی تھی۔ نئے اور پرانے نظام اقدار میں ٹکراؤ ہو رہا تھا۔ "دو تہذیبوں اور نظام اقدار کے تصادم اور اس ذہنی کشمکش کا اظہار اردو ناول کی شکل میں ہوا۔ چنانچہ اس وقت ناول محض تفنن طبع کا ذریعہ یا ذہنی افیم نہیں تھا، بلکہ سماجی تحقیقات کا ایک آلہ۔ ظاہر ہے کہ یہ ناول انقلابی نہیں ہو سکتا تھا۔ ۱۸۵۷ء میں انقلابی کوشش ناکام ہو چکی تھی، اس لئے اب تو لوگوں کو یہ سوچنا تھا کہ سمجھوتے کی بہترین شکل کیا ہو سکتی ہے۔ اسی بات پر اردو ناول غور کر رہا تھا"۔ (جھلکیاں، ص ۲۶۴) پھر بعض سماجی خرابیوں، شادی بیاہ کی رسموں کی برائیوں، جہالت، توہم پرستی کو بھی اردو ناولوں کا موضوع بنایا گیا۔ وہ بھی بہرحال سماجی ذمہ داری ہی تھی۔ "غرض کہ اس وقت تک اردو افسانہ حقیقت کو سمجھنے اور اسے تھوڑا بہت اپنی پسند کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کر رہا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ بنیادی چیزیں ان لوگوں کی نظروں سے چھپی ہوئی ہیں اور ان کوششیں بڑی غیر تسلی بخش ہیں۔ بہرحال یہ زمانے کا تقاضا تھا"۔ (ایضاً، ص ۲۶۵) مگر رومانویت زدگی کے دور میں چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر گرد و پیش کی زندگی کا یہ احساس ختم ہو کر رہ گیا تھا، تا آنکہ دنیا بھر میں چلنے والی سماجی و معاشی انصاف کے حصول کی تحریکوں اور نئی تعلیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والی تنہائی و بیگانگی کے احساس، منفیت و انکاری روح اور طرح طرح کے جنسی و نفسیاتی مسائل سے واقفیت کے اہتمام نے نوجوان ادیبوں کو ایک دفعہ پھر اپنے ماحول کو نئے

سرے سے دیکھنے اور جرأت دیباکی سے نئے احساسات کو بیان کرنے پر مجبور کردیا۔ یہ احساسات جن حالات کے پروردہ تھے نئے افسانہ نگاروں نے ان کے خلاف آواز اٹھانا چاہی تھی۔ چنانچہ

"اردو افسانے کو سماجی ذمہ داری پھر قبول کرنی پڑی اور افسانہ نگاروں کو تہذیبی سفر طے کرنے کا کام انجام دینا پڑا۔ یہ لوگ اپنا فرض ٹھیک طرح ادا کرسکے ہوں یا نہ کرسکے ہوں، لیکن یہی بات کیا کم ہے کہ انہوں نے پینک میں اونگھنے کے بجائے اپنی ذمہ داری قبول کرلی"۔ (جھلکیاں، ص ۲۶۶)

عسکری نے اس زمانے ہی میں نئے ادب کی کوتاہیوں پر مسلسل گرفت بھی کی ہے، مگر وقت کے اس چیلنج سے آنکھیں چار کرنے کی جرأت کی بنا پر ان کا کہنا تھا کہ "نیا افسانہ نگار بہت حد تک اس جذبے کے ماتحت افسانہ لکھتا ہے، جس کے ماتحت سرشار اور نذیر احمد ناول لکھا کرتے تھے"۔ جہاں تک نئے ادب کی کمزوریوں کا تعلق تھا ان کا کہنا تھا کہ

"وہ سب مجھے تسلیم، بلکہ اعتراض کرنے والوں میں تو میں سب سے آگے ہوں۔ لیکن اس نئے ادب نے اردو کی سب سے بڑی خدمت یہ کی ہے کہ ادب میں سماجی ذمہ داری کا احساس پیدا کیا ہے۔ یہی روایت اردو افسانے کی بھی تھی لیکن لوگ اسے بھلا بیٹھے تھے۔ نئے افسانہ نگاروں نے اس روایت کو پھر زندہ کیا ہے اور زیادہ توانائی کے ساتھ۔ چنانچہ یہ لوگ اردو افسانے کو پھر اس راستے پر واپس لے آئے ہیں جہاں سے وہ بھٹک گیا تھا"۔ ("نیا افسانہ اور سماجی ذمہ داری"، اگست، ۱۹۴۶ء، مشمولہ جھلکیاں، ص ۶۸-۲۶۷)

سماجی ذمہ داری کے اس مخصوص احساس کو عسکری کے کلچری و تہذیبی تصورات سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ انہی تصورات سے غیر مشروط وابستگی ہی تھی کہ جب انہوں نے دیکھا کہ اس گروہ کے اکثر لکھنے والے برصغیر کے مسلمانوں کے امتیازی شعور و کلچر کو اپنی ذہنی دلچسپیوں کا حصہ نہیں بنا رہے تو وہ ان سے مایوس بھی ہوگئے۔ درج بالا سطور میں (اگست ۱۹۴۶ء میں) نئے ادب کے لئے جو سپاس گذاری نظر آتی ہے وہ ایک خاص تناظر — ابتدائی اردو ناول میں زبان و بیان اور اسالیب نثر کی سطح پر بھی اپنے لوگوں کی زندگی سے جڑنے کی روایت، اور رومانوی ادب میں انہی حدود میں گرد و پیش کی زندگی سے لاتعلق — میں اس کی معنویت متعین کرنے کے حوالے سے ہے۔ ورنہ بعض حدود میں اس ادب سے ان کی مایوسی اس سے پہلے ہی شروع ہو چکی تھی:

"نئے ادب کی تحریک میں میں بھی شامل رہا ہوں۔ اور اب اس تحریک میں چند سانس اور باقی رہ گئے ہیں، وہ بھی اکھڑے اکھڑے۔ یہ سارا ہنگامہ محض بلوغت کا ابال تھا اور زمانہ بلوغت لازوال نہیں ہوسکتا۔ چنانچہ پچھلے دس سال میں اس تحریک نے جو ادب پیدا کیا ہے وہ صرف اڈلر کی بلوغت ادب ہے۔ عصمت چغتائی کے مضمون 'دوزخی' کو چھوڑ کر (ایک آدھ چیز اور ہو تو اس وقت یاد نہیں آرہی) اس ادب میں کوئی چیز ایسی ہے ہی نہیں جو سنجیدہ ذوق رکھنے والے دماغ کو زیادہ دیر تک معروف رکھ سکے"۔ (جھلکیاں، ص ۲۰۳)

انہی سطور میں اس ادب کو "اسکول کی لونڈیوں" اور "دھاچوکڑی" والا ادب قرار دے کر اس سے جس مایوسی کا اظہار ہے اس کی بنیاد اس سے مختلف ہے جس پر عسکری اسکی تعریف کرتے رہے تھے۔ جوں جوں وقت گزرتا گیا، خصوصاً قیام پاکستان کے بعد، اس ادب سے ان کی مایوسی بھی بڑھتی گئی، اور اس کا سبب ادبی و جمالیاتی معیارات کے ساتھ وہ غیر جمالیاتی اقدار بھی تھیں جو ان کے نزدیک ادب محض کو بڑا اور جاندار ادب بناتی ہیں۔

انگارے کی اشاعت سے شروع ہونے والی نئے ادب کی تحریک نے، جو چند مخصوص نظریات کے غلبے کے باعث جلد ہی "ترقی پسندی" اور "جدیدیت" میں تقسیم ہو گئی تھی، برصغیر کی ادبی و سماجی تاریخ میں انمٹ نقوش چھوڑے ہیں جنہیں عسکری اپنے مخصوص تحفظات کے باوجود کھلے دل سے تسلیم کرتے ہیں۔ اس کی شہادت ان کی تمام تحریروں میں موجود ہے۔ مگر ان دونوں گروہوں پر ان کا اعتراض اسی مخصوص تہذیبی شعور کی بنا پر ہے، جس کی شہادت انہیں اردو کے کلاسیکی سرمایہ نظم و نثر میں تو ملتی ہے، مگر نئے ادب اور ترقی پسند ادب میں، جس سے کوئی سروکار نہ رکھا گیا تھا۔ قیام پاکستان کیلئے کی جانے والی جدوجہد سے، جو ان کے نزدیک برصغیر کے مسلمانوں کے شعور اور کلچر کے تحفظ کی ضمانت تھی، مسلمان ادیبوں کی عمومی لاتعلقی نے ان کے اندر قدرے تلخی اور زہرناکی تو پیدا کرلی تھی، مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کا یہ ملی شعور کسی وقتی مصلحت کا زائیدہ نہیں تھا۔ بلکہ زندگی، کلچر اور قومی معاملات سے ادب کے گہرے تعلق کے احساس کا پروردہ تھا۔ نئے ادب اور ترقی پسند ادب کے خلاف ان کا استغاثہ اس بنیادی مقدمے کا حصہ ہے۔ جس میں ان کا موقف یہ تھا کہ پچھلے سو برس میں مسلمانوں کا اہل دماغ طبقہ چند انفرادی مثالوں سے قطع نظر بحیثیت مجموعی اپنی قوم کے اجتماعی آدرشوں سے کٹتا چلا گیا ہے۔

عسکری کا کہنا ہے کہ نئے ادب والوں نے اگرچہ زبان، نثر، اسلوب بیان اور روزمرہ کے نفسیاتی، جنسی، سماجی، اقتصادی

موضوعات کو اپنے ادب کا مسئلہ بنا کر روزمرہ کی زندگی سے جڑنے کی کوشش تو ضرور کی مگر اس کی وجہ اپنی قوم کے کلچری و اجتماعی شعور میں شراکت کا احساس نہیں تھا، بلکہ ۱۹۳۰ء کے قریب بین الاقوامی سیاست و اقتصادیات میں آنے والی عالمگیر تبدیلیاں تھیں، جنھوں نے عام پڑھے لکھے نوجوانوں کو اپنے معاشروں اور ان میں کار فرما مختلف عوامل پر غور کرنے مائل کر دیا تھا۔ اس موقعے پر اردو ادیبوں میں جو اُبال پیدا ہوئی تھی اسی کے اثر سے اردو میں رومانوی ادب کا زور ٹوٹا اور خلاؤں سے اتر کر ادیبوں نے زمین پر چلنا شروع کیا۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اس تحریک کے پیچھے اپنی قوم کی مجموعی زندگی سے تعلق کا کوئی احساس نہ تھا۔ بلکہ ایک اعتبار سے مسلم کلچر اور مذہب کو اپنے شعور میں جگہ دینا یا ان سے کسی طرح کی وابستگی کا تاثر دینا "ترقی پسندی" اور "لبرل ازم" کے خلاف سمجھا جاتا تھا۔ ادیب ہر چھوٹے بڑے مسئلے کو ایک وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کے قائل تھے مگر اپنی قوم کی آرزوؤں کے کسی منظر کا حصہ نہیں بن سکتے تھے۔ عسکری کا کہنا تھا کہ ترقی پسندوں کے سیاسی ایجنڈے کے غلبے کی وجہ سے نئے ادب یا جدیدیت والوں نے تو "سیاست اور مذہب دونوں سے کنارہ کش ہونا چاہا تھا اور یہی دو چیزیں تھیں جو انہیں اجتماعی زندگی سے متعلق کر سکتی تھیں، چنانچہ ان کا ادب جوہڑ کم آب ہو کر رہ گیا"۔ (مقالات، ج ا، ص ۶۰)

ترقی پسندوں کے غیر معمولی سیاسی شغف کی وجہ سے ان پر اپنی تنقید کے اعتبار سے عسکری بہت بدنام رہے ہیں۔ مگر اس زمانے میں سیاست ('یونانیوں کے مفہوم میں اجتماعی زندگی') سے بے تعلق رہنے کو وہ ادیب کیلئے زہر بھی سمجھتے تھے:

> "ادیب کو سیاست اور خصوصاً سیاسی جماعتوں سے آزاد رکھنے کی فکر تو مجھے بھی بہت زیادہ ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ جو ادیب، کم سے کم ہمارے زمانے میں، اپنے شعور کو سیاست سے غیر متعلق رکھنا چاہتا ہے وہ معنی خیز ادب پیدا نہیں کر سکتا۔ اس بات کا اس سے بڑا ثبوت اور کیا ہوگا کہ ہمارے زمانے کے وہ بڑے بڑے ادیب، جن پر جمال پرستی یا ابہام پرستی کا الزام لگایا جاتا ہے، وہ سب سیاست سے خاصی دلچسپی رکھتے تھے۔ مثلاً بودلیر، فلوبیر، جوئس، ایلیٹ وغیرہ سب۔ جو ادیب سیاسی جماعتوں کو نہیں بلکہ بڑے بڑے سیاسی عوامل کو اپنے دائرہ فکر اور دائرہ احساس سے خارج کر دیتا ہے وہ گویا زندگی کو تنگ اور چھوٹے سے چھوٹا بنا کر دیکھنا چاہتا ہے"۔ (مقالات عسکری، ج ا، ص ۶۰)

ادب اور سیاست کا تعلق اور بیسویں صدی کے یورپ کے ان ادیبوں کی زندگی میں سیاسی معاملات سے شغف، جو خالص فنی سطح پر بھی بڑے ادیب کہلائے، عسکری کا ایک خاص سروکار رہا ہے۔ وہ اردو ادیبوں کو بار بار اس طرف متوجہ کرتے رہے ہیں۔ جدیدیت پسندوں کے سامنے وہ اُن ادیبوں کی مثالیں رکھتے تھے جو خالص اسلوب و ہیئت پر زور دیتے تھے، مگر ہمیشہ اپنے وقت کی سیاست سے الجھتے رہے تھے، اور ترقی پسندوں کے سامنے ایسے نظریاتی اور کمٹڈ ادیبوں --- مثلاً حالی، اقبال، سارتر، سیمون دی بوا اور کامیو وغیرہ --- کے نمونے رکھتے تھے جن کا تخلیق کردہ ادب اپنی تمام تر سیاسی و اخلاقی وابستگی کے باوجود جمالیاتی معیاروں پر بھی ادب ہی قرار پاتا ہے۔ (۱۷) ہندوستان کی جدید ادبی تاریخ میں عسکری نے ترقی پسندوں کی اس کاوش کو بہت سراہا بھی تھا کہ انہوں نے

> "سیاست کو خصوصیت کے ساتھ ادب کی توجہ کا مستحق سمجھا۔ اس لئے اس تحریک کے ابتدائی زمانے میں جو ادبی تخلیقات سامنے آئیں ان میں ایک نیا جوش، ولولہ، امنگ اور تازگی تھی۔ ان ادیبوں نے اور کچھ نہیں کیا تو کم سے کم ادب کے دائرۂ نظر کو تو ضرور وسیع کیا۔ چند ٹھوس حقیقتوں کی طرف تو توجہ دلائی، ادب کو اس احمقانہ سادگی اور سادہ دلی سے تو نجات دلائی جو کم و بیش پچیس سال سے ہمارے ادب پر مسلط ہو کے رہ گئی تھی"۔ (مقالات عسکری، ج ا، ص ۶۰)

اس عمل کو وہ صحت مند اور متوازن اجتماعی زندگی کے لئے بہت ضروری سمجھتے تھے۔ لیکن ساری دنیا کی سیاست کو اہم سمجھنے والے ترقی پسندوں نے برصغیر کے مسلمانوں اور ملی آدرش سے، جو اس زمانے میں پاکستان کی سیاست کے ساتھ جڑ چکا تھا، جس طرح خود کو الگ تھلگ کر لیا تھا، وہ عسکری کو کبھی قبول نہیں ہو سکتا تھا۔

ترقی پسند مسلمانوں کی اس "تنگ نظر" سیاست سے اس لئے بھی الگ تھے کہ وہ مذہب کو اجتماعی زندگی کے اہم عوامل و مظاہر میں کوئی خاص جگہ دینے کو تیار نہ تھے۔ (۱۸) وہ لامذہب ہونے یا دہریت کا کھلم کھلا اعلان تو نہیں کرتے تھے، مگر ان میں مذہب سے بے پروائی عام تھی۔ اور یہی وہ زمانہ تھا جب بقول عسکری

> "مسلمانوں کی قومی تحریک، مسلم لیگ، بھی زور پکڑ رہی تھی اور اس نے مذہب اور اس مذہب سے پیدا ہونے والے کلچر کی بنیاد پر اپنے چند سیاسی مطالبات ترتیب دئے تھے۔ اتفاق سے اس زمانے میں مسلمان عوام اپنے مذہبی اور تہذیبی وجود کے تحفظ کو اپنے معاشی و سیاسی حقوق کے حصول سے زیادہ اہم سمجھ رہے تھے۔ یہ چیز ہمارے ترقی پسند ادیبوں کے لئے بڑی پریشان کن تھی۔ ان کے تصورِ حیات میں

مذہب کی حیثیت فروعی تھی، لیکن یہ حضرات اپنے آپ کو جن لوگوں کا نمائندہ سمجھتے تھے ان کی نظر میں مذہب کا درجہ معاشی انصاف سے بلند تھا"۔(مقالات عسکری، ج ۲، ص ۶۱)

اسی نازک مقام پر مسلمانوں کے اجتماعی شعور سے ترقی پسندوں کا انقطاع واقع ہو گیا۔اس بنا پر عسکری اور ترقی پسندوں کے درمیان جو محاذ آرائی شروع ہوئی اس کا کچھ حال ہم سوانحی باب میں بیان کر چکے ہیں اور آگے بھی آئے گا۔(۱۹)

ادب کے اجتماعی زندگی سے جڑنے کا احساس عسکری کے کم و بیش ہر ادبی سروکار میں مستقل طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔انہیں نئے ادیبوں سے یہ شکایت کم تھی کہ وہ قوم کے اجتماعی آدرشوں کے خلاف کیوں ہیں۔انہیں اصل اعتراض یہ تھا کہ انہوں نے اس طرف سے کامل بیگانگی اور لاتعلقی کیوں اختیار کر رکھی ہے۔انہیں اگر اپنی قوم میں کوئی شے توجہ کے قابل نظر نہیں آتی یا عیب ہی نظر آتے ہیں تو ایمانداری سے اسکا اظہار کر کے اسے جلی کٹی سناتے کہ "اب دنیا میں تمہارا کوئی مستقبل نہیں، تمہارا مر جانا ہی بہتر ہے...اگر مسلمان ادیب کو اپنی قوم کے آدرشوں سے، اس کے نظریہ حیات سے، اس کی تمناؤں سے نفرت ہوتی تب بھی ایک بات ہوتی۔ اور کچھ نہیں تو اردو ادب میں مسلمان قوم کے خلاف کوئی قوی اور جاندار حتمی رویہ ہی ملتا، مگر یہ بھی تو نہیں۔ مسلمان ادیب صرف اپنی قوم سے نظر بچانے کی کوشش کر رہے ہیں"۔(جھلکیاں ص ۳۱۴) مسلمان ادیبوں نے اگر یہ بے تعلقی کا رویہ اختیار نہ کیا ہوتا تو تقسیم ہند کے نتیجے میں سقوط دلی اور مشرقی پنجاب میں رونما ہونے والے غیر متوقع حوادث اور المیے یوں کسی ادبی ردعمل کے بغیر نہ جاتے۔دلی کے حوالے سے عسکری نے لکھا کہ

> "لیکن ادب پر اس حادثے کی ابھی تک پرچھائیں تک نہیں پڑیں۔ محض چند لاکھ آدمیوں کی موت بالذات کوئی المناک حادثہ نہیں۔یہ واقعہ اس وقت تک المناک نہیں بن سکتا جب تک ہمارا الیہ تخیل اس کی از سر نو تخلیق نہ کرے۔ آج ہماری قوم کو اس قسم کے فنکار چاہئیں جو یہ مقدس فرض ادا کر سکیں۔ایسے واقعات تو کہیں ہزار سال میں ایک دفعہ رونما ہوتے ہیں۔لیکن وہ فنکار کہاں ہیں جو ان واقعات کو ایک کائنات گیر المیے کی شکل میں ڈھال سکیں۔ایسا المیہ جس میں ازلی و ابدی زندگی کے دکھ سکھ، تلخیاں اور زرمیاں، تپش اور خنکی، سوز اور ساز ایک خاموش اور سکون آور چمک کے ساتھ ایک ایک دم سے بج اٹھیں"۔ (جھلکیاں، ص ۳۱۵)

یاد رہے کہ یہاں وہ ایک عمومی ردعمل کی بات کر رہے ہیں ورنہ فسادات پر لکھے جانے والے افسانوں کا تو ایک سیلاب آ گیا تھا۔اس میں سمجھنے کی بات یہ ہے کہ عسکری کا تخلیقی شعور ان میں کی اکثر تحریروں کو تخلیقی اظہار کے اچھے نمونے نہیں سمجھتا تھا۔انہوں نے جب سقوط دلی کے المیے کو زندہ تخلیقی تجربے میں ڈھالنے سے بے اعتنائی کا ذکر کیا تو اس سے ان کی مراد اپنے اردگرد کی زندگی میں کچھ ایسے تجربے تخلیق کرنے سے ہے، جس طرح اشرف صبوحی کی کتاب دلی کی چند عجیب ہستیاں، احمد علی کے ناول دلی کی شام یا عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی ایسی پستی میں نظر آتا ہے۔اشرف صبوحی کے بارے میں عسکری نے ان کی تحمل کی زبان والی نثر کی خوبیوں کے علاوہ بنیادی بات یہ لکھی ہے کہ وہ صرف ایک فرد کی محدود انفرادیت کا اظہار نہیں کرتے بلکہ ایک جماعت کی طرف سے بولتے ہیں۔ان کا رشتہ جمہور سے ہے جس کی حیاتی زندگی میں بڑی یگانگت ہے۔وہ جمہور کے ساتھ مل کر اپنی جماعت کی زندگی کا لطف بھی لیتے ہیں اور ان کی نثر اس یگانگت کا احساس بھی پیدا کرتی ہے۔ ان کی کتاب دلی کی عوامی اور جمہوری روح اور مزاج کی ترجمانی کرتی ہے۔(جھلکیاں، ص ۳۱۴،۱۱۷)

دلی کی شام اور دلی کی چند عجیب ہستیاں میں عسکری کے خیال میں اگر کوئی قدر مشترک ہے تو یہی کہ دونوں دلی کے بارے میں ہیں۔مگر دونوں کے "غیر فنی" مقصد مختلف ہیں۔(اس تقابل سے یہ نکتہ سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے کہ کسی ادب پارے کی تخلیق کے مقاصد "غیر فنی" بھی ہو سکتے ہیں۔مگر اس کے باوجود اس کا فن پارہ ہونا بھی ممکن ہو سکتا ہے، اور جو شے اسے فن پارہ بناتی ہے وہ محض "ادبیت" کے بجائے اس میں کارفرما وہ فنکارانہ شعور ہے جو اسے ایک اجتماع کا استعارہ بنا دیتا ہے) احمد علی کا مقصد انگریزوں کے لئے 'رہنمائے دلی' لکھنا تھا، جبکہ اشرف صبوحی کا چند عوامی قسم کے جیتے جاگتے کرداروں کے ذریعے دلی کی اس تہذیب کا حال لکھنا، جو شاہی قلعے کے باہر گلی کوچوں میں موجود تھی، مگر اپنی فاقہ مستی میں شاہی دربار سے مکمل یگانگت رکھتی تھی۔پھر احمد علی نے دلی کی زندگی کا بیان اس انگریزی زبان میں لکھا ہے جو دلی کی زندگی کے اظہار کے لئے ابھار نہیں ہوئی تھی۔جبکہ اشرف صبوحی کی نثر اور مواد میں دوئی کی بو بھی نہیں تھی۔اس اختلافات کے باوجود جو شے ان دونوں کتابوں، بلکہ ایسی بلندی ایسی پستی میں بھی مشترک ہے، وہ اجتماعی زندگی کے احساس کو، چند بے بنائے نہیں بلکہ آنکھوں سامنے نشوونما پاتے کرداروں کے ذریعے گرفت میں لاتا ہے۔احمد علی کے ناول کا ہیرو، بقول عسکری، دلی شہر ہے مگر اس میں دلی کی تہذیب کے ساتھ اس کی صبحوں، شاموں، گرمی، برسات، آسمان کے بدلتے رنگوں، ہوا اور آندھی کی صورت میں فطرت کا عنصر بھی ناول کے کرداروں میں ڈھل گیا ہے۔اسی طرح ایسی بلندی ایسی پستی کو بھی وہ ایک ایسا ناول قرار دیتے ہیں جو ہمیں صرف افراد کے بارے میں نہیں بلکہ حیدرآباد

کی ہیئت اجتماعی اور حیات کلی کے بارے میں بھی بہت کچھ بتاتا ہے۔ محض افراد اور انفرادی واقعات کو سمجھنے کے بجائے انہی عناصر سے ایک معاشرے، اجتماع اور پوری تہذیب کو زندہ کر کے پیش کرنا اور پھر افراد کے ظاہر و باطن کو متاثر کرنے والے عوامل میں اجتماعی زندگی کے عمل کو دکھانا، ایسی خصوصیات ہیں جن کی وجہ سے عسکری نے آخر الذکر دونوں ناولوں کو 'اجتماعی ناول' کہا ہے۔ (۲۰)

نہ صرف محولہ بالا تین نمونوں میں بلکہ شاعری اور فکشن پر لکھتے ہوئے عموماً بھی عسکری کا ایک اہم مسئلہ یہ رہا ہے کہ متعلقہ فن پارے میں ادیب اور معاشرے کا رشتہ اور اس میں اجتماعی زندگی کا شعور کس حد تک جاوہ جگا سکا ہے۔ کہنے کو تو فسادات پر لکھنا ایک بڑی اجتماعی تکلیف میں ادیب کی پر خلوص شرکت ہی تھی، مگر عسکری تو محض جذباتی خلوص پر فنی خلوص کو ترجیح دینے والوں میں سے تھے۔ دوسروں کے دکھ میں شرکت کی ہر کوشش اور خواہش اگر ادیب کی عام انسانی اور شہری حیثیت سے ہو تو عسکری اس میں کوئی خرابی نہیں سمجھتے تھے، بلکہ اسے ضروری خیال کرتے تھے۔ لیکن ان واقعات سے جذباتی مغلوبیت کے ساتھ نپٹنے اور مظلومیت کا احساس جگانے کو وہ ادیب کی فنکارانہ حیثیت کے منافی سمجھتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ یہ سارا مواد اگر ایک انتخابی چھلنی سے گزر کر کسی بڑے پس منظر میں قلب ماہیت پا سکے اور کسی حقیقی انسانی معنویت کی جمالیاتی تجسیم میں ڈھل سکے تو اسی صورت میں ادب تخلیق ہوتا ہے۔ کوئی انفرادی واقعہ اب الگ تھلگ نہیں رہتا بلکہ اجتماعی زندگی کے الم کا حصہ بن کر لازمانی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ ہجرت ہی کے تجربے سے پھوٹنے والے ناصر کاظمی کے اشعار مثلاً

دیتے ہیں سراغ فصل گل کا   شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے

کی مثال دیتے ہوئے انہوں نے کسی واقعے کا محض ایک واقعہ رہ جانے اور ان کی تفصیلات و جزئیات کا ایک بڑے تجربے میں ڈھل جانے کا فرق بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ شعر ماضی حال اور مستقبل کی سرحدوں کو ملا دیتے ہیں، کیونکہ یہ فسادات کے تجربے کی پیداوار ہیں، فسادات کے بارے میں نہیں ہیں۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۲-۲۱) مگر فسادات پر لکھے اکثر افسانے کسی ایک ہی واقعے کی داستان بن کر رہ جاتے ہیں اس سے آگے نہیں جاتے، جبکہ آرٹ محض وقتی دستاویز نہیں ہوتی بلکہ وہ واقعہ ہے جو ہمیشہ تازہ رہتا ہے۔ جیسے مثلاً منٹو کا افسانہ ''کھول دو'' میں ہے کہ اصل افسانہ وہاں سے شروع ہوتا ہے جہاں پر وہ ختم ہو جاتا ہے۔ (۲۱)

اجتماعی و تہذیبی زندگی سے ادب و فن کے تعلق اور اپنے ملک و قوم کی آرزوؤں اور آدرشوں سے ادیب کی لاتعلقی کے حوالے سے عسکری کے یہ خیالات بھی ذہن میں رہیں، اور اس سے پہلے کے ایک باب میں ہم نے اس امر پر جو بحث لکھی ہے کہ عسکری اجتماعیت پرستی کو نہ صرف ادب و آرٹ کے لئے بلکہ ملک و قوم کے لیے بھی ایک زبردست خطرہ سمجھتے تھے، وہ بھی پیش نظر رہے۔ ایک طرف تو وہ اجتماعیت پرستی کو اتنا بڑا خطرہ سمجھتے ہیں کہ ادیب کو مکمل طور پر اس سے الگ تھلگ رہ کر اپنے من کی دنیا میں مگن رہنا کا مشورہ دیتے ہیں۔ اور دوسری طرف ادیب کے قوم و تہذیب کے معاملات سے لاتعلقی پر طعنہ زنی بھی کرتے ہیں! زیادہ ٹھوس انداز میں اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ ایک طرف تو وہ ترقی پسندوں کو فسادات کے خلاف دستخطی مہم چلانے پر ملامت کرتے ہیں۔ (''ذہنی فرار''، دسمبر ۱۹۴۶ء در جھلکیاں) اور دوسری طرف سنتو مادہلی وغیرہ کی ادب پر پرچھائیں نہ پڑنے پر گلہ بھی کرتے ہیں۔ بظاہر یہ صریح ''تضاد'' ہے لیکن اس امر کو اگر ان کے بیان کردہ آرٹ کے انتخابی اصول اور معروضیت کے تصور کی روشنی میں دیکھا جائے تو پہلے رویے کا مطلب صرف یہ ہے کہ فن کار کو کسی وقتی ہیجان سے مغلوب نہیں ہو جانا چاہیے اور دوسرے رویے کا مطلب یہ ہے کہ کسی اجتماعی و دلگیر حادثے کو حالت سکون میں اپنے اپنے تخیل کے ذریعے از سر نو اس طرح تخلیق کرے کہ اس کی وقتی ہنگامیت کسی بڑے پس منظر میں گھل مل جائے۔ اپنی اجتماعی ذمہ داری سے فن کارانہ برتاؤ کا یہی طریقہ ہے۔ لیکن جس اجتماعیت پرستی کی وہ مخالفت کرتے تھے اس ان کی مراد دوسری جنگ عظیم کے بعد جنم لینے والی وہ سیاسی گروہی ہیئت حاکمہ تھی جو مختلف ممالک میں حکومتی سطح پر یا کوئی بھی گروہی جتھہ قائم کر کے خود کو ہر قسم کے فیصلے کرنے اور معیارات طے کرنے کا مجاز سمجھنے لگتی ہے اور ادب و فن کو بھی اپنے مقاصد کا آلہ کار بنانا چاہتی ہے۔ یہ جتھہ بندی مختلف انعام و اکرام یا جبر و استبداد کے ذریعے ادیب کو اپنے راستے پر لگانا چاہتی ہے۔ عسکری ادیب کو اس قسم کی اجتماعیت پرستی کا شکار یا آلہ کار بننے سے بچنے اور ایک کامل معروضیت کی سادھی میں بند رہنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ جبکہ ملک و قوم کے اجتماعی آدرشوں سے جڑنا ان کے نزدیک ادیب کا ایک انفرادی اور آزادانہ فیصلہ یا ضمیر کی آواز کا معاملہ ہونا چاہیے۔ جس طرح کہ دنیا کے اکثر ممالک کے ادیب ہر مشکل اور نازک وقت میں اپنی قوم کے ساتھ کھڑے نظر آتے ہیں۔

☆

اسلامی تہذیب نے برصغیر پاک و ہند میں آ کر جو انفرادی خدوخال پیدا کئے اور مختلف علوم اور فنی اوضاع میں جس کا اظہار ہوا، عسکری کے نزدیک پاکستان کا قیام اسی کی روح کو اس کے جملہ مظاہر سمیت محفوظ اور مجسم کرنے کا نام تھا۔ اپنے ادبی کیریئر کے ساتھ ہی وہ

پوری تندہی سے اس خواب کی تعبیر میں شرکت کا فیصلہ کر چکے تھے۔ مسلمانوں کے مذہبی اقدار، تہذیبی و کلچری وحدت اور اس فضاء میں پیدا ہونے والے ادب کا ایک محیط احساس تو ہمیشہ سے ان کے اندر تھا، مگر تحریک پاکستان کے آخری ایام میں انہوں نے برصغیر کے مسلم کلچر کی انفرادیت کے مسائل پر نہایت سنجیدگی سے سوچنا شروع کر دیا اور بعض مخصوص نتائج پر پہنچ چکے تھے۔ ان کے لئے پاکستان کا قیام محض ایک سیاسی تقسیم کا واقعہ نہ تھا بلکہ ان جیسے متحرک اور ہر دم زندہ دماغ کے لئے ایک ذاتی اور شخصی قسم کا تجربہ تھا۔ نئے ملک، نئے ولولے اور تازہ دم تخلیقی لگن کے اس ابتدائی دور میں انہوں نے مسلمانوں کی اجتماعی زندگی، ملی شعور اور ہند اسلامی کلچر کو پاکستانیت کے ایک نئے توازن میں ڈھالنے کے لئے ان فکری اور ادبی بحثوں کا آغاز کیا جو "پاکستانی کلچر" اور "اسلامی و پاکستانی ادب" کے عنوان سے اول اول انہی کے قلم سے عام ادبی منظر نامے پر آئیں۔ ان مباحث کی طرف کچھ ابتدائی اشارات ہم سوانحی باب میں کر چکے ہیں۔ عسکری کے ذہن میں "پاکستانی کلچر" اور "اسلامی و پاکستانی ادب" کے خدوخال کیا تھے، یہ خواب کس حد تک شرمندہ تعبیر ہوا، بعد کی ادبی فضا میں اس کے کیا نتائج ہوئے، آئندہ سطور میں ہم اسے دیکھنے کی کوشش کریں گے۔

انسان کو اپنے جسمانی اور مادی ضروریات کے ساتھ ساتھ کچھ غیر مادی اقدار سے بھی ہمیشہ دلچسپی رہی ہے۔ جب اس کا پیٹ بھر چکتا ہے تو وہ فوراً کچھ ایسی باتیں سوچنے لگتا ہے جو محض جسمانی تسکین سے آگے کی ہوتی ہیں۔ جانور کا جب پیٹ بھر جاتا ہے تو وہ کسی کچھار میں پڑ کر سو رہتا ہے یا پھر موسم ہو تو اپنی مادہ کیساتھ کلول کرتا ہے۔ مگر انسان اپنی غار کی دیوار پر تصویریں بنانے لگتا ہے۔ اسکاٹ جیمز کا کہنا ہے کہ ابتدائی انسان کی بنائی ہوئی یہ تصویر کتنی بھی بھونڈی اور ادھوری ہوں، مگر اس کے ذریعے وہ اپنے ذہن میں موجود کسی آئیڈیل کی تشکیل کر رہا ہوتا ہے اور اسے اپنی "تخلیق" کہتا ہے۔ (۲۲) یہ تخلیقات اگرچہ اس کی کسی مادی ضرورت کو پورا نہیں کرتیں مگر انسان کو ان سے لگاؤ ہوتا ہے۔ اس کے اندر "غیر افادی" چیزوں سے لگاؤ کا یہی احساس ہے جو اسے جانوروں سے ممتاز کرتا ہے۔ مذہب، فلسفہ، ادب، آرٹ اور زندگی کے تمام غیر مرئی اور غیر مادی عناصر سے اس کے لگاؤ کا یہی سبب ہے جنہیں "کلچر" کہا جاتا ہے۔ انسان نے اپنے تہذیبی سفر میں علوم و فنون، اخلاق و اقدار، معاملات و معاشرت اور تمدن و شائستگی کے ایسے سینکڑوں مظاہر تخلیق کر ڈالے ہیں جن میں سے کچھ تو اس کی مادی ضروریات پوری کرتے ہیں اور کچھ "غیر مادی" دلچسپیوں کے ذیل میں آتے ہیں۔ انسانی تمدن کا کون سا دور اور کون سا خطہ ایسا ہو گا جس میں کسی نہ کسی انداز میں کوئی نظام حیات، کوئی ضابطہ اخلاق، کسی نہ کسی طرح کے علوم، ہنر، زراعت و باغبانی، صنعت و حرفت، آداب مجلسی، رقص و موسیقی، رسوم و اطوار اور بری بھی مصوری، شاعری اور تعمیری ذوق اور اس کے کوئی اصول و ضوابط نہ ہوں گے۔ انسان کی ذہنی و غیر مادی زندگی کے ان مظاہر کو آخر کسی نہ کسی عنوان سے پکارا بھی جاتا ہو گا۔ ہمارے ہاں ان عوامل اور مظاہر کیلئے تہذیب و تمدن اور ثقافت وغیرہ کے الفاظ استعمال ہوتے تھے۔ دوسرے معاشروں میں ان کے لئے کوئی اور متبادلات ہوں گے۔

تہذیب اور ثقافت کے یہ الفاظ جن تصورات اور مدلولات کی طرف اشارہ کرتے ہیں وہ ایک زندہ فعالیت کے ساتھ اگلے زمانے کے انسان کی زندگی اور تجربے کا حصہ تھے۔ ان کیلئے ان پر الگ سے غور و فکر کرنا کوئی قابل فہم بات نہ تھی۔ لیکن جدید عہد میں جب ان معاملات کیلئے "کلچر" کا لفظ استعمال ہونے لگا تو اس کے ایک مفہوم "شائستگی و ترقی" کے پیش نظر جو کہ "صرف یورپی اقوام ہی کو میسر تھی"، دنیا کے باقی "پس ماندہ" اقوام کے لئے اپنے ہاں "کلچر" کے ہونے یا نہ ہونے کا سوال ایک بہت بڑا مسئلہ بن گیا۔ کلچر کے سوال پر اسی حیرانی و سرگردانی کی وجہ سے پروفیسر کرار حسین نے کہا تھا کہ

> "کلچر کے معاملے میں ہم حسِ شدید (Hypersensitivity) کے مرض میں گرفتار ہو گئے ہیں۔ کلچر کے متعلق اتنی بحثیں کسی زمانے میں نہیں ہوئیں۔ جب یہ لفظ ہی اس معنی میں استعمال نہیں ہوتا تھا تو بحثیں کہاں سے ہوتیں؟ دنیا میں بڑے بڑے کلچر پیدا ہوئے۔ مختلف معاشروں نے اپنے مذہبی عقیدے اور تجربے سے اپنے اپنے ادب، فلسفے، آرٹ میں، اپنے رسوم و اطوار، آداب و اقدار میں، اپنی روزمرہ کی زندگی اور لین دین میں اپنی مخصوص طرز زندگی کا اظہار کیا اور اسی اظہار میں طرز زندگی کی تخلیق بھی کرتے رہے۔ لیکن اس دور میں حیران و سرگرداں نہیں رہے کہ آخر وہ مخصوص طرز زندگی ہے کیا؟ زندگی شعوری طور پر ایک مسلمہ حقیقت تھی، جس کا احساس بھی نہیں تھا۔۔۔ عصر جدید کے اکثر معاشرے شاید زندگی کی تخلیق و اظہار سے تھک کر یا عاجز آ کر اپنی مخصوص طرز زندگی کی تعریف و تنقید میں مصروف ہو گئے ہیں۔ زندگی بجائے تجربے کے ایک مسئلہ بن گئی ہے۔ جب جسم صحت مند ہوتا ہے تو تمام اعضاء و جوارح زندہ رہنے کے تجربے میں شریک ہو کر اپنے وظائف سرانجام دیتے رہتے ہیں اور ہمیں ان کے وجود کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ مجھے اپنے سر کے وجود کا پہلی مرتبہ احساس اس وقت ہوا جب ایک مرتبہ شدید نزلہ و زکام میں مبتلا ہو گیا تھا۔ اس وقت میرا سر ایک مسئلہ بن گیا۔ زندگی کے ایک مسئلہ بن

جاننے کے معنی یہ ہیں کہ ہم میں اور زندگی میں ایک بُعد پیدا ہو گیا" ہے۔ (کرار حسین، پروفیسر، سوالات و خیالات، ص ۹)

برصغیر پاک و ہند کی حد تک ہماری زندگی میں یہ بُعد انگریزوں کی آمد کے بعد اُس وقت پیدا ہوا جب نئی تعلیم کے نتیجے میں ہمارے ہاں "سولیزیشن"، "نیچر"، "ترقی" اور "عقل" کے مباحث شروع ہوئے۔ بقول سلیم احمد، "پھر جوں جوں علی گڑھ کی تعلیم اور ریل کی پٹڑیاں دور دور پھیلتی گئیں یہ لفظ بھی عام ہوتا گیا۔ اب تو یہ عالم ہے کہ جسے دیکھئے آنکھیں لال کئے جھوم جھوم کر تہذیب تہذیب کہتا نظر آتا ہے۔ تہذیب نہ کہے گا تو ثقافت کہے گا، ثقافت نہ کہے گا تو کلچر کہے گا"۔ (نئی شاعری نامقبول شاعری، ص ۱۶۰) اب صورت واقعہ یہ ہے کہ تاریخ کے پیدا کردہ ان خاص احوال میں جب "کلچر" کو اجتماعی زندگی، عمرانیات، بشریات اور سیاست و ادب میں ایک خاص اہمیت حاصل ہو گئی اور بیسویں صدی میں، جسے سماجیات و تہذیب کا عہد کہا جاتا ہے، دنیا کے تمام معاشروں کی طرح اسلامی معاشرے کو بھی تہذیب اور کلچر کے پیمانے پر پرکھنے کا رجحان زور پکڑ گیا، تو ایسے میں برصغیر کے مسلمانوں کا انفرادی خد و خال کا جائزہ بھی "کلچر" کی اصطلاح میں لینا عین وقت کی ضرورت بن گیا تھا۔

کلچر کیا شے ہے، اس کی تشکیل میں کون کون سے عوامل کارفرما ہوتے ہیں اور نجی و اجتماعی زندگی میں اس کی کیا حیثیت ہے؟ یہ ایسے معاملات ہیں جن پر ماہرین نے لکھ لکھ کر انبار لگا رکھے ہیں۔ مگر بات سلجھنے کے بجائے الجھتی ہی چلی جاتی ہے۔ کلچر کے اردو متبادل کے طور پر عموماً تہذیب اور ثقافت کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اور سید عبداللہ نے، جنہوں نے اس مسئلے کو سمجھنے کے لئے باقاعدہ دو قابل قدر کتابیں لکھیں ہیں، اپنے اپنے طور پر کلچر کی تعریف اور اسکے اردو مترادفات متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر سید عبداللہ کا کہنا ہے کہ بہت ساری "وضاحت کے باوجود نہ تو دونوں اصطلاحوں (سولیزیشن اور کلچر) کی قطعی تعریف سامنے آئی ہے اور نہ ان دونوں کے درمیان کوئی واضح امتیاز قائم ہو سکا ہے"۔ اردو میں اس سلسلے کی پہلی اور بنیادی کتاب پاکستانی کلچر از ڈاکٹر جمیل جالبی ہے۔ اس کتاب کے باب دوم میں کلچر کے مختلف تصورات پر بھرپور بحث ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کا کہنا ہے کہ "کلچر کا لفظ مختلف موقعوں پر اتنے مختلف معنی میں استعمال ہوتا اور اس لفظ کے ساتھ ہر معاشرے کے اتنے بہت سے بنیادی مسائل وابستہ ہیں کہ اس لفظ کے معنی ہی مبہم ہو گئے ہیں"۔ (۲۳) ان مباحث میں سراج منیر کلچر کے بجائے تہذیب کا لفظ استعمال کرنے کو ترجیح دیتے ہیں۔ مگر اس کی تعریف میں جو مشکلات حائل ہیں ان کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ

> "اس مظہر (تہذیب، کلچر) کی اتنی متنوع اور مختلف تعبیریں اور تعریفیں کی گئیں ہیں کہ اس اصطلاح کا اطلاق بہت مبہم ہو کر رہ گیا ہے۔ امر واقعی یہ ہے کہ لوگوں نے محض اس اصطلاح کی تعریفیں متعین کرنے کی کوشش میں کتابوں کی کتابیں لکھ ڈالی ہیں، لیکن یہ ابہام رفع نہیں ہوتا۔ اس کا ایک ممکن سبب تو یہ ہو سکتا ہے کہ یہ اصطلاح ایک ایسے وسیع نظام پر منطبق ہوتی ہے جو کم و بیش پورے انسانی عمل، اور تاریخ میں اس سے پیدا ہونے والے نتائج کو حاوی ہے۔ اور اس کے دائرے میں مذہب، فنون لطیفہ، معاشرت، تاریخ، فلسفہ اور بشریات تک سب کے سب کسی نہ کسی درجے میں شامل ہیں۔ جب میدان مطالعہ اس قدر وسیع ہو تو تدریج یا مرکزیت کے کسی تصور کی عدم موجودگی سے اس طرح کا ابہام پیدا ہونا لازمی ہے"۔ (سراج منیر، ملت اسلامیہ تہذیب و تقدیر، ص ۶۵)

جب بڑے بڑوں کا یہ عالم ہے تو راقم بھی کلچر کی کسی "جامع مانع" تعریف سے پہلو بچاتے ہوئے درج بالا اقتباس کے اس مرکزی نکتے کی طرف توجہ مرکوز کرانا چاہتا ہے جسے یہاں "مرکزیت کے تصور کی غیر موجودگی" کہا گیا ہے۔ یہاں قاری کو اگر عسکری کے تجربے کے اختتامیے میں آمدہ "مرکزیت کے غارت ہونے کے احساس" والی باتیں یاد آجائیں تو بے محل نہ ہوگا۔ کلچر کا کوئی متفق علیہ تصور ممکن نہ ہونے کی وجہ محض یہ نہیں کہ اس کے دائرے میں نہایت متنوع قسم کے عوامل آتے ہیں، بلکہ یہ ہے کہ جدید مطالعات میں کسی مرکزی تصور کا احساس غارت ہو چکا ہے۔

جس طرح ایک بچے کی پیدائش میں باپ اور ماں کا عمل دخل بطور ایک مرکزی اصول کے ہوتا ہے، اسی طرح تہذیب اور کلچر کی تخلیق میں بھی یہ پدری اور مادری اصول ایک لازمے کے طور پر کام کرتا ہے۔ سید حسین نصر نے مسلمان حکما کے ہاں فطرت کے تصورات کے مطالعے میں تہذیب کی تخلیق کی تفہیم کے لئے ارسطو کی اصطلاح "صورت" و "مادہ" کا سہارا لیتے ہوئے لکھا ہے کہ دنیا کی تمام قدیم تہذیبوں کی طرح اسلامی تہذیب کی تشکیل میں بھی دو عوامل بہت بنیادی ہیں ۱۔ وحیِ الٰہی اور ۲۔ وہ علاقہ، ماحول اور لوگ جن کی طرف وحی کا نزول ہوتا ہے۔ اپنی نزولی حالت میں وحی بمنزلہ "صورت" اور اس کے اولین مخاطب لوگوں کی نفسی اور ذہنی حالت بمنزلہ اس "مادے" کے ہے، جس پر اس "صورت" کا اطلاق ہوتا ہے۔ اوپر سے نازل ہونے والی "صورت" اور اسے وصول کرنے والے لوگوں کی نفسی و نسلی

خصوصیات، ''مادے'' کے مابین اتصال کی نوعیت کا انحصار انہی دو باتوں پر ہے۔ ۱۔ وحی پر، جو ہمیشہ کسی نہ کسی مخصوص زبان میں ظہور کرتی ہے؛ اور ۲۔ اس کے مخاطبین کی نسلی، نفسیاتی، قومی، علاقائی اور جغرافیائی خصوصیات کے حامل مادے پر، جس کی توسیع اور تجسیم کی آگے مختلف حالتیں بنتی ہیں۔ اس طرح وجود پذیر ہونے والے تہذیب و کلچر کا انحصار نہ صرف منزل من اللہ حقائق (''صورت'') پر ہوتا ہے بلکہ اس مواد اور ''مادے'' کے اندر پائے جانے والے خصائص انسانی پر بھی ہے۔ (۲۴)

تہذیب اور کلچر اور خصوصاً اسلامی کلچر کی تشکیل کا یہ بنیادی اصول ہے۔ عسکری کے سے غیر اصطلاحی اسلوب میں اسے یوں کہا جاسکتا ہے کہ انسان کی زندگی کا رخ حتمی طور پر تو زندگی اور موت کے بارے میں کچھ ماورائی عقائد و تصورات سے متعین ہوتا ہے مگر یہ سب کچھ چونکہ ایک انسانی سیاق و سباق میں وقوع پذیر ہوتا ہے، اس لئے زندگی میں جو ایک مخصوص رنگ اور لب و لہجہ پیدا ہوتا ہے اس میں آسمانی رنگ کے ساتھ ساتھ بہت کچھ ارضی عناصر بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ یہ آسمانی رنگ کلچر کا پدری اصول ہے۔ اور اس کے ارضی عناصر مادری اصول۔ پدری اصول کے اعتبار سے ہر روایتی کلچر عموماً اور اسلامی تہذیب خصوصاً اپنے تمام ارضی مناسبات کے اختلاف و تنوع کے باوجود مختلف ممالک میں پائے جانے والے اسلامی کلچر سے ہم آہنگی و اشتراک رکھتا ہے۔ البتہ مختلف ممالک میں وہاں کی علاقائی خصوصیات، رسوم و اطوار، لوگوں کی نسلی، نفسی اور ذہنی کیفیات، صلاحیتوں اور مزاجوں کے اعتبار سے ان میں رنگا رنگی اور تنوع بھی بہت ہوتا ہے۔ کلچر کی تشکیل کا یہ طریق کار اگر ذہن میں رہے تو اس کے دائرے میں آنے والے انسانی عمل و تاریخ کے وسیع سے وسیع نظام کے باوجود اس مرکزی تصور کی بنیاد پر، جسے ہم اصطلاح ارسطو ''صورت'' اور مذہبی اصطلاح میں وحی کہا گیا ہے، کلچر کے مختلف تصورات میں پائے جانے والے ابہام و تضاد کا ازالہ ہوسکتا ہے۔

کلچر کی تشکیل میں وحی، یا کسی معاشرہ انسانی میں پائے جانے والے تصور حقیقت، اسکے پدری اصول، کی حیثیت فاعلی ہوتی ہے۔ اس کے مقابلے میں کسی معاشرے انسانی کی ان نسلی و گروہی اور ذہنی و نفسیاتی خصوصیات، مادری اصول، کی حیثیت انفعالی ہوتی ہے، جن میں منتقل ہو کر وہ ماورائی تصور حقیقت اپنی خارجی اوضاع (تاریخ، معاشرت، علوم، فلسفیات اور ادب و فنون لطیفہ) تشکیل دیتا ہے۔ کلچر کے اس تصور کی جامعیت کا ایک پہلو یہ ہے کہ اس میں ایک مرکزی اصول تشکیل (تصور حقیقت یا وحی) کی وجہ سے خود اس کلچر کے اندر مختلف اور متنوع عوامل میں وحدت کا جواز بھی ہے: اور اسی تصور حقیقت کے تحت کسی دوسرے علاقے میں پیدا ہونے والے کلچر کے اپنے اعتبار سے پائے جانے والے مختلف پہلوؤں سے اس کے اشتراک کا جواز بھی موجود ہے۔ اس جامعیت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ کسی ایک مرکزی اصول تشکیل کی موجودگی کے باوجود مختلف علاقوں کے لوگوں کی علاقائی خصوصیات، مادری اصول، کی اہمیت کو بھی رد نہیں کیا، جس کی بنا پر وحدت کے اندر کثرت کے امکانات بروئے کار آتے ہیں۔ اپنے خارجی مظاہر کے اعتبار سے اگر کچھ کلچر ایک دوسرے سے مختلف اور متباین ہوں لیکن ان کا فاعلی اصول یعنی تصور حقیقت مشترک ہو تو وہ کلچر کسی بڑے دائرے میں ہم آہنگ ہو جائیں گے۔ لیکن ان مظاہر کی یکسانیت کے باوجود ان کا تصور حقیقت اگر الگ یا جس درجے میں الگ ہو اسی تناسب سے وہ کلچر بھی الگ ہوں گے۔

کلچر کے اس مرکزی اصول کی روشنی میں تمام دنیا کے مسلمانوں کے کلچر میں عقائد، عبادات اور معاملات کے اعتبار سے وحدت بھی دیکھی جاسکتی ہے اور اپنے اپنے علاقائی امتیازات کی وجہ سے کلچری رنگا رنگی اور تنوع کے معنی بھی سمجھ میں آتے ہیں۔ سید حسین نصر نے اپنے ایک مضمون "A Typological study of Islamic Culture" میں مختلف علاقوں کے اسلامی کلچر میں اسی اصول کے تحت کثرت میں وحدت کا جائزہ لیا ہے۔ اسی اصول کے تحت سراج منیر نے اپنی کتاب ملت اسلامیہ۔ تہذیب و تقدیر میں مطالعہ تہذیب کے اصول کا جائزہ لے کر اسلامی تہذیب کے خدوخال واضح کئے ہیں۔ (۲۵) اس سلسلے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ تہذیب یا کلچر کی بنیاد کسی نہ کسی مذہب یا مابعد الطبیعیاتی اصل پر ہوتی ہے، جو بمنزلہ اس کی روح کے ہے۔ جبکہ اس کے خارجی اظہارات زمینی مناسبات کے تابع ہوتے ہیں۔ اس لئے ان میں تبدیلی، تنوع اور آخر الامر زوال بھی لازمی ہے۔ اس نکتے کو نظر انداز کر دیا جائے تو مذہب جیسے عظیم ادارے کا مطالعہ بھی کلچر کے ایک مظہر کے طور پر کئے جانے کی رسم پڑ جاتی ہے، جو آج کی علمی دنیا کا عام طریقہ ہے۔ کلچر کی تشکیل کے اس اصول کا اطلاق تمام روایتی تہذیبوں پر ہوتا ہے اور اسلامی کلچر بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ اسلام دنیا کے جس خطے میں بھی گیا ہے، سب سے پہلے اس نے وہاں کے موجود مادے اور دستیاب مواد کو اپنے تصور حقیقت کی روشنی میں پرکھا ہے۔ جس حد تک اسے اپنے معیارات کے مطابق پایا اس حد تک اسے قبول کر لیا ہے۔ یا اس روشنی میں اس کے اندر ترمیم کر دی ہے۔ اور اگر ترمیم ممکن نہ ہوئی تو اسے کلیتاً رد کر دیا ہے۔ اس طرح اسلام نے گویا دنیا کی تمام قدیم تہذیبوں کے موجود مواد کے رد و قبول کا ایک معیار یا اصول انتخاب دے دیا ہے۔

عسکری کے ہاں ہند اسلامی کلچر کے تصور سے پہلے درج بالا معروضات اس لئے ضروری تھیں کہ ۴۷-۱۹۴۶ء کے جس دور میں وہ ان مسائل پر بحث کر رہے تھے، رینے گینوں کے نام سے واقفیت کے باوجود اس کے ہاں ان تصورات سے واقف نہیں تھے، جن سے حسین نصر نے استفادہ کر کے مجملہ اور باتوں کے تہذیبوں کے اصول تشکیل کا مطالعہ کیا ہے۔ مگر اس کے باوجود اس دور میں بھی مذہب اور تہذیب کے بارے میں عسکری کے تصورات عین اسی اصول تہذیب کے مطابق تھے۔ ان کا کہنا ہے کہ اسلام دنیا میں ایک زبردست تخلیقی قوت بن کر آیا تھا۔ صالح زندگی پیدا کرنا اور صالح عناصر کو جذب کر کے ان کی قلب ماہیت کر دینا اس کا اصول تھا، جس کے تحت ایران، ہندوستان، چین انڈونیشیا یا جس جگہ بھی وہ گیا وہاں کے ''رسوم و رواج اور سماجی اداروں کو اس طرح اپنے سانچے میں ڈھالا کہ وہ ملکی کے ملکی رہے اور ساتھ ہی ساتھ اسلامی بھی بن گئے''۔ (مقالات، ج ۲، ص ۱۲۶) یہ اسلام کا ایک ایسا معجزہ تھا جو کسی مذہب کو کم ہی نصیب ہوا۔ یہ نہ صرف انسانوں کے دل و دماغ کو بلکہ بے جان اشیا میں بھی جان ڈال کر انسانی مناسبات کی علامتوں میں ڈھال دینے کا ہنر ہے۔ اس ہنر کی وجہ سے اسلام دنیا کے مختلف کلچروں پر اپنی موجودگی کا ایسا ٹھپہ لگا دیتا ہے کہ خالص مذہبی عقائد کو چھوڑ کر بھی، بہت سی باتوں میں یک رنگی کی فضا پیدا کر دیتا ہے۔ حتیٰ کہ السلام علیکم کہنے کی چھوٹی سی رسم ہی اس میں اکیلی ایک ہے۔ جو تمام تر علاقائی اختلاف کے باوجود کلچری سطح پر انہیں ایک کر دیتی ہے۔ اس تخلیقی قوت کی بدولت اس نے ساری دنیا کے انسانوں کو اس بات پر اکسایا کہ اپنی زندگی اور اس سے متعلقہ ہر شے کو اس طرح بدلو کہ وہ اس کی تخلیقی روح کے مطابق ہو جائے۔ اسلام دنیا کے دوسرے کلچروں کو مٹانے نہیں آیا بلکہ ان کا صالح مواد جذب کر کے ان پر اپنی مہر لگا دینے کے لئے آیا ہے۔ چونکہ اس کا منشا تخلیقی ہے اس لئے وہ دنیا کے کسی خطے کا صالح مواد نظر انداز نہیں کر سکتا۔ اس وجہ سے ''اسلامی کلچر لا الٰہ الا اللہ محمد رسول اللہ کے سوا کچھ نہیں۔ باقی اور سب فروعات ہیں۔ یعنی جس چیز میں یہ کلمہ جھلک جائے وہ اسلامی ہے، خواہ وہ کسی ملک یا خطے سے لی گئی ہو''۔ (۲۶)

تحریک پاکستان کے دنوں میں عسکری نے مسلمانوں کے کلچر پر تین حوالوں سے خاص طور پر غور کیا تھا۔ ۱۔ برصغیر کے مسلمانوں کا کلچر کیا ہے؟ خصوصاً اس کے خارجی و فنی اظہارات کے وہ انفرادی خدوخال کیا ہیں جو اسے ہندو کلچر سے مختلف بناتے ہیں؟ ۲۔ اس کلچر کی مسلمانوں کی پوری تاریخ اور کلچر سے رابطے کی صورت کیا ہے؟ ۳۔ پاکستان کے قیام کے بعد ہند اسلامی کلچر اور مسلمانوں کی تیرہ سو سالہ تاریخی روایات، پاکستانی کلچر اور ادب میں کیونکر ظہور پذیر ہوں گی؟ اس سلسلے میں ان کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے کہ برصغیر کے مسلمانوں نے ہندوستان میں اپنے قیام کے دوران یہاں کے تمدن، معاشرت، رسم و رواج، اخلاقیات و معاملات اور علوم و فلسفات، ہنرمندیوں اور فنی اظہار کی مختلف صورتوں کو اپنے تصور حقیقت کی چھلنی میں چھان کر رد و قبول کے مراحل طے کئے ہیں۔ ان کی تہذیب نے یہاں آ کر ہند اسلامی تہذیب کی صورت میں ایک منفرد خدوخال والے کلچر کی صورت گری کی ہے۔ جو دوسرے علاقوں کے مسلمانوں کے کلچر سے بھی جدا ہے اور اپنے تصور حقیقت اور تہذیبی اظہار کے طور طریقوں کے اعتبار سے ہندو کلچر سے بھی مختلف ہے۔ ان باتوں کا اظہار عسکری کے اُس زمانے کے مختلف خطوط اور ہندوستان کے مختلف علاقوں میں مسلمانوں کے فن تعمیر کے نمونوں پر لکھے گئے مضامین میں بکثرت ہوا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اسلام نے اپنے انتخابی اصول تہذیب سے کام لے کر ہندوستان میں انسانی و کلچری مواد کو اپنی روح کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ اور جن فنون کی ان کے بنیادی عقائد میں گنجائش نہ تھی، مثلاً مصوری و مجسمہ سازی وغیرہ، انہیں ثانوی حیثیت دے دی ہے۔ (۲۷)

دوسرے علاقوں کے مسلمانوں کے کلچر سے ہند اسلامی تہذیب چونکہ اپنی بنیادی روح میں اشتراک رکھتی ہے اس لئے مسلمانوں کی تیرہ سو سالہ تاریخ، عسکری کے نزدیک، اپنی تمام تر روایتوں کے ساتھ ہند اسلامی کلچر کی وراثت میں شامل ہے، اور اب یہ سارا تاریخی شعور اجتماعی حیثیت سے، مسلمانوں کی خوبیوں اور خامیوں سمیت، پاکستان کے لئے ایک قابل فخر وراثت بننا چاہیے۔ پاکستان چونکہ برصغیر کے مسلمانوں کی مخصوص مذہبی روایات اور کلچری روح کی حفاظت کے لئے بطور ایک قطعے کے وجود میں آیا ہے، اس لئے ہمیں اپنے ماضی سے تعلق منقطع نہیں کرنا بلکہ مسلمانوں کی شاندار روایات کو اپنے زندہ شعور کا حصہ بنا کر اس کی روشنی میں مستقبل کو تعمیر کرنا چاہیے۔ عسکری کے درج بالا خیالات کا دراصل ایک پس منظر ہے۔ قیام پاکستان کے فوراً بعد نئی توقعات کے ساتھ پاکستان کی نئی ریاست اور نئی حکومت کے لئے ایک نئے دستور اور نئی معاشیات کے ساتھ ساتھ تہذیب و تمدن اور کلچر کی ضرورت بھی محسوس کی جا رہی تھی، جس میں ماضی کی کسی مشترکہ مرکزی تہذیب کے بجائے نئے ملک کی علاقائی تہذیبوں کو بنیادی اہمیت دی جا رہی تھی۔ عسکری کے تیز حس شعور نے پاکستان کے لئے ''نئے پن'' کی اس تکرار میں ایک خطرہ محسوس کیا اور کہا کہ ہماری موجودہ سیاسی حیثیت نئی سہی مگر ہم یہ بھولے جا رہے ہیں کہ ہم نئے سے زیادہ پرانے ہیں۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۷) پاکستان میں نئے نئے تجربات تو ضرور ہونے چاہئیں۔ مگر پاکستان بنیادی اعتبار سے پرانی چیز ہے

اور اسے پرانی ہی سمجھتے رہنے میں بہتری ہوتی ہے۔ (جھلکیاں، ص ۳۱۹) پاکستان کے اس "نئے پن" کی تکرار زیادہ تر ترقی پسند حلقوں کی طرف سے تھی۔

مگر اسی زمانے میں کچھ اور حلقوں کی طرف سے اس بات پر بھی زور دیا جانے لگا تھا کہ پاکستان میں ہمیں پرانے، اصلی اور "خالص اسلام" کو نافذ کرنا ہے جو "صرف قرآن وحدیث میں بند" ہے۔ عسکری نے اس "پرانے پن" میں بھی خطرہ محسوس کیا۔ کیونکہ اس میں یہ تاثر موجود تھا کہ پچھلے تیرہ سو سالہ تاریخ میں مسلمان جس اسلام کو مانتے آئے ہیں وہ اصلی اسلام نہیں، بلکہ ملوکیت کے زور پر اسلام کے نام پر کچھ خاص تصورات نافذ کر دیے گئے ہیں۔ اس لئے آج تک کی ساری اسلامی تاریخ بے راہ روی کی داستان ہے۔ (۲۸) چنانچہ انہوں نے اسلام کی پوری تاریخ کو پاکستانی کلچر کی وراثت کا حصہ قرار دینے پر سخت اصرار کیا۔

یہ دونوں قسم کے خطرات دو الگ الگ مکاتب فکر (ترقی پسندوں اور بعض مذہبی جماعتوں) کے تصور تہذیب و کلچر کے زائیدہ تھے۔ ایک کے نزدیک مسلمانوں کے ماضی کے کسی مرکزی اور مشترک تہذیبی ورثے کے بجائے اس وقت کے پاکستان کے زمینی و علاقائی کلچروں پر مشتمل روایتوں (دراوڑی، ہڑپائی، موئنجو ڈاڑی) سے رسم رواج لے کر ایک نئے پاکستانی کلچر پیدا کرنے کی ضرورت تھی اور دوسرے کے نزدیک پاکستان کو کسی تہذیب و کلچر کے بجائے ایک خالص اسلام کی ضرورت تھی جو مسلمانوں کی اب تک کی تاریخی بے راہ رویوں سے محفوظ ہو۔ بظاہر تو یہ بڑی صالح قسم کی سوچ تھی مگر اس میں غیر شعوری طور پر مسلمانوں کو ان کے ماضی کے علمی، فلسفیانہ اور ادبی وفنی ورثے سے اسی طرح محروم کرنے کا سامان موجود ہے جس طرح ترقی پسندوں کے زمینی کلچر کے تصور میں مذہب کی فاعلی حیثیت سے صرف نظر ہے۔ اس پس منظر میں عسکری نے پاکستان کے ایک ایسے قومی کلچر کا تصور پیش کیا جس میں مسلمانوں کی تیرہ سو سالہ تاریخی کارناموں سمیت، ہند اسلامی کلچری وراثت کا بھی حصہ تھا۔ اور پاکستان کی علاقائی روایتوں کا بھی پورا لحاظ تھا۔ اور اسکے ساتھ ساتھ بین الاقوامی کلچر سے رابطے کے امکانات بھی کھلے رکھے گئے تھے۔ انہوں نے پاکستانی کلچر کے یہ خدوخال زیادہ تر اپنے مضامین "پاکستانی کلچر کا تہذیبی مستقبل"، ۱۹۴۸ء، "پاکستان کا کلچر"، ۱۹۴۸ء، "آزادی رائے اور پاکستان کا کلچر"، ۱۹۴۸ء: (مشمولہ مقالات، ج ۲) میں درج بالا مخاطبین کے اٹھائے گئے سوالات کے پس منظر میں پیش کئے تھے۔ ذیل میں ان کے خیالات کا خلاصہ انہی مضامین سے ہے۔ اس سلسلے میں عسکری کا کہنا تھا کہ:

۱۔ اسلام کے اپنے بنیادی اعتقادات اور تصورات، جن کے بغیر مسلمان ہونے کا کوئی مطلب نہیں، ایک فاعلی عنصر کے طور پر پاکستانی کلچر کے لازمی جزو ہوں گے۔ مگر اس کیلئے عربی لباس اور زبان کو بطور قومی ضرورت کے اختیار کرنا ضروری ہے، نہ عراق سے موسیقی منگوانا۔ اگر عربوں یا دوسرے اسلامی ممالک کی معاشرت اور تہذیب وتمدن کوئی ایسی کارآمد شے ہے جو ہماری تہذیبی ضروریات میں مفید ہو تو اسے ضرور اختیار کرنا چاہیے۔ اسی طرح مسلمانوں کی تاریخ میں جو عظیم الشان فنی مظاہر پیدا ہوئے وہ الحمرا، اور تاج محل سے لے کر الف لیلیٰ و طلسم ہوشربا تک اور امیر خسرو و حافظ سے لے کر میر و غالب تک سب پاکستانی کلچر کا حصہ ہیں۔ اسلام کا کارنامہ یہی نہیں کہ اس نے خلافت راشدہ جیسے ادارے پیدا کئے بلکہ یہ بھی ہے کہ ہزاروں خرابیوں کے باوجود مسلمان قوم میں اب بھی اپنے عقائد و تصورات کے ساتھ زندہ رہنے کا حوصلہ ہے۔ امریکہ و اشتراکی روس کو یہ طعنہ دیا جاتا ہے کہ تمہارا کوئی ماضی نہیں، تم نودولت ہو۔ ہمارے پاس تو ہماری تیرہ سو سالہ تاریخ کا حافظہ ہے، ہم اسے کیسے ترک کر دیں؟

۲۔ ہند اسلامی کلچر۔ عمومی اعتبار سے اس سے مراد وہ کلچر ہے جس نے دہلی کی مسلمان سلطنتوں کے زیر سایہ نشوونما پائی، جس کے بڑے مظاہر میں سے مسلمانوں کے فن تعمیر کے نمونے، اردو زبان اور ادب وشعر ہیں۔ یہ کلچر ایک خاص علاقے کی چیز ہے، جو دہلی سے لیکر بنارس تک پھیلا ہوا ہے۔ اور اسے پاکستان کے کلچر کا حصہ بنانے پر سب سے زیادہ اعتراض ہوتے رہے ہیں اس لئے عسکری نے اس کی خوب خوب وضاحت کی ہے۔ انکا کہنا تھا کہ برصغیر پاک و ہند کے دور دراز کے مسلمان بھی جذباتی اعتبار سے خود کو دہلی کے مسلمان بادشاہوں اور ان کے زیر اثر پیدا ہونے والے ایک مرکزی علمی و فنی کلچر سے وابستہ سمجھتے رہے ہیں۔ آزادی سے قبل برصغیر کے مسلمانوں نے آزادانہ طور پر خود کو اس کلچر اور اردو زبان سے وابستہ کئے رکھا تھا۔ (۲۹) ان میں وحدت کا احساس بھی اسلام کے بعد سب سے زیادہ اسی کلچری وحدت کی وجہ سے تھا۔ اسی وحدت اور استحکام کی خاطر ان اقلیتی علاقوں کے مسلمانوں نے بھی پاکستان کے حق میں ووٹ دیا تھا جن کا پاکستان میں شامل ہونے کا کوئی امکان نہ تھا۔ اس کی قیمت انہوں نے اپنی جان اور آبرو سے ادا کی ہے۔ چنانچہ پاکستان اس کلچر سے غفلت کا تو تصور ہی نہیں کر سکتا۔ اس اعتراض کے جواب میں کہ موجودہ پاکستانی علاقوں کا اس ہند اسلامی کلچر کی تشکیل میں کوئی حصہ نہیں تھا لہٰذا وہ اسے اپنا کلچر کیوں سمجھیں؟ عسکری کا کہنا تھا کہ کسی قوم یا ملک کے سارے طبقے اور سارے علاقے اس کے مرکزی کلچر میں ایک جیسی خدمت نہیں کر سکتے

کیونکہ جغرافیائی حالات اور دیگر عناصر کی وجہ سے ایسا ممکن نہیں ہوتا۔ جن علاقوں کو ہند اسلامی کلچر کا وطن کہا جاتا ہے، یہ فرق وہاں کے طبقات میں بھی ہے۔

۳۔ ہند اسلامی کلچر کو پاکستانی کلچر کا مرکزی کلچر بنانے کا یہ مطلب نہیں کہ پاکستانی کلچر لفظ بہ لفظ وہی ہوگا جو دہلی لکھنؤ کا کلچر تھا۔ مرکزی کلچر کی تشکیل میں پاکستانی علاقوں کا اگر پہلے کوئی حصہ نہیں تھا تو وہ اپنا حصہ اب ادا کریں گے۔ اردو کو ثقافتی ذریعہ اظہار مان کر یہ خدمت وہ پہلے بھی کرتے رہے ہیں۔ اس لئے پاکستانی کلچر کا ایک لازمی جزو پاکستان کے مختلف علاقوں کی مقامی کلچری روایتیں بھی ہوں گی۔ عسکری قومی اور مقامی کلچر میں ایسے توازن کے قائل تھے جس میں علاقائی کلچروں کی انفرادیت بھی ہو اور قومی کلچر کا استحکام بھی۔ پاکستان کا یہ قومی کلچر ہند اسلامی تہذیب کی وہ وراثت تھی، جس کی حفاظت کی خاطر پاکستان کو بطور ایک قلعے کے بنایا گیا تھا۔ اس قومی کلچر پر ترقی پسندوں کا اعتراض یہ تھا کہ یہ تو بہت تھوڑے لوگوں (یعنی ''مہاجرین'') کا کلچر ہوگا۔ اس لئے ایک ''عوامی کلچر'' کے فروغ کی ضرورت ہے۔ لیکن چونکہ پنجاب، بنگال، سندھ، سرحد اور بلوچستان کے لوگوں اور ان کی روایتوں میں بڑا اختلاف ہے، اس لئے کسی مرکزی کلچر کے بجائے ہر علاقے کا اپنا اپنا کلچر ہونا چاہیے۔ اس پر عسکری کا موقف یہ تھا کہ قومی و مرکزی کلچر میں ایک تنوع ضرور ہونا چاہیے اور ہر علاقے کے کلچر کو اظہار کی پوری آزادی ہونی چاہیے۔ مگر دنیا بھر میں یہ ہوتا ہے کہ ایک مرکزی کلچر کے ماتحت بہت سے مقامی کلچر بھی فروغ پا رہے ہوتے ہیں۔ یہ دونوں کلچر ساتھ ساتھ چلتے ہیں مگر ان کی اہمیت یکساں نہیں ہوتی۔ مقامی کلچروں میں قیام و طعام بود و باش اور لباس وغیرہ میں اختلاف ہوتا ہے مگر کچھ چیزیں ایسی ہوتی ہیں جنہیں وہ کسی بڑے دائرے میں معیاری مانتے ہیں۔ ہند اسلامی کلچر انہی معنوں میں علامتی طور پر ان معیاری چیزوں کا نمائندہ ہے۔ اسی مفہوم میں اسے پاکستان کا قومی کلچر ہونا چاہیے اور اسے مقامی کلچروں کے اتحاد و یگانگت کا ضامن بھی ہونا چاہیے۔ انہی معنوں میں پاکستان کا کلچر کوئی نئی شے نہیں۔

اس بات کی تائید میں عسکری فرانس، روس، برطانیہ وغیرہ کی مثال دے کر بتاتے ہیں کہ ہر ملک کا ایک قومی کلچر ہوتا ہے، جس کی ایک مرکزی زبان اور ادب ہوتا ہے۔ مگر ان کے ماتحت علاقائی زبانیں بولنے والے کلچر بھی ہیں، جو اپنی انفرادیت پر فخر بھی کرتے ہیں مگر قومی کلچر کا حصہ بھی بن کر رہتے ہیں۔ کیونکہ اس سے الگ ہو کر وہ سکڑ اور سمٹ کر رہ جائیں۔ روس میں اس دعوے کے باوجود کہ ہر علاقے کا کلچر بالکل آزاد ہے جو فوقیت و اہمیت روسی زبان اور کلچر کو ہے وہ دوسرے علاقائی کلچروں کو نہیں۔ یہی حال اسکاٹ لینڈ، آئرلینڈ اور ویلز وغیرہ کے علاقائی زبانوں اور کلچروں کا ہے۔ علیحدگی کے رجحانات کے باوجود وہ انگریزی زبان و ادب اور کلچر سے خود کو منقطع نہیں کرتے کیونکہ ایک بڑی کلچری روایت میں شامل ہونے سے جو بات ہوتی ہے وہ اپنے علاقے میں محدود رہنے سے نہیں حاصل ہو سکتی۔

۴۔ آخری درجے میں پاکستانی کلچر کے دوسرے ممالک اور اقوام سے تعلق کا مسئلہ ہے۔ عسکری کہتے ہیں کہ ہم اپنے قومی کلچر کو پوری انسانیت کے مشترک کلچر سے الگ نہیں رکھ سکتے۔ دنیا میں زندہ رہنے اور ملک و قوم کو آگے لے جانے کے لئے ہمیں دوسری اقوام کے علوم و سائنس سے بھی تعلق رکھنا ہے اور وہاں کے کلچر و ادب سے بھی۔

پاکستانی کلچر کی تشکیل کے سلسلے میں عسکری کے درج بالا خیالات پر اعتراضات بھی بہت ہوئے بلکہ بعد تک ہوتے رہے ہیں۔ جن کا لب لباب یہ تھا کہ عسکری ہند اسلامی کلچر کی آڑ میں یوپی کے کلچر کو پاکستان کے سر منڈھنا چاہتے ہیں۔ اور یوپی کے کلچر کا مطلب تھا اردو زبان و ادب کے کلچر کو غالب و نافذ کرنا! (۳۰) آج پچاس سال کے بعد تو شاید اردو زبان اور یوپی کلچر کو لازم و ملزوم قرار دینے میں کچھ تامل ہو۔ مگر اس زمانے میں یہی سمجھا گیا تھا۔ جبکہ عسکری کی تحریروں میں، پنجاب کو تو چھوڑیے، صوبہ سرحد تک کے کلچر اور روزمرہ کے لب و لہجے کو اردو زبان کا حصہ سمجھنے پر بھی اصرار نظر آتا ہے۔ اور اردو تلفظ کے مسئلے پر جیسی آزادی عسکری دیتے نظر آتے ہیں وہ بھی کسی یوپی والے کے ہاں شاذ ہی ہے۔ (''جھلکیاں'' اکتوبر اور نومبر ۱۹۴۹ء مشمولہ تحقیق، عمل اور اسلوب، ص ۹۸،۹۱) ان سب امور سے قطع نظر، اگر یہ تسلیم کر بھی لیا جائے کہ ہند اسلامی تہذیب پر زور دینے سے عسکری کی مراد عسکری یوپی کے کلچر کا نفاذ تھا اور اس میں ان کی عصبیت کا عمل دخل تھا اور یہ کہ ان کا یہ خیال غلط تھا، اہم بات یہ ہے کہ وہ ان محدودے چند لوگوں میں سے تھے جنہوں نے پاکستانی کلچر کے ابتدائی خد و خال وضع کرنے میں نہ صرف خود کام کیا بلکہ اخباروں میں مراسلے لکھ کر مختلف الخیال لوگوں سے اپنی رائے کے برعکس نقطہ نظر سامنے لانے پر بھی زور دیا۔ (مقالات، ج ۲، ص ۵۸) اور یہ کہ جس زمانے میں ترقی پسندوں نے باقاعدہ ایک مہم کے تحت کلچر کی فاعلی تشکیل میں مذہب کے کردار سے انکار کیا تھا اور بقول سجاد باقر رضوی نچلی سطح پر انہیں موہنجوداڑو اور ہڑپا اور اونچی سطح پر بین الاقوامی کلچر تو نظر آتا تھا مگر بیچ کی اہم ترین کڑی، قومی تہذیب، غائب دکھائی دیتی تھیں، (سجاد باقر رضوی، تہذیب و تخلیق، ص ۷۳) عسکری نے مذہب کو کلچر کا ایک فاعلی و موثر عنصر قرار دینے کی

آواز نہایت شدت سے بلند کی تھی۔

پاکستان بننے کے بعد یہ جو اچانک کلچر اور تہذیب کی بحثیں شروع ہو گئی تھیں، اس کی کیا وجہ ہے؟ ہندوستان میں مسلمان صدیوں سے زندگی گزار رہے تھے۔ تو کیا وہ کسی کلچر و تہذیب کے شعور کے بغیر تھا؟ اور پھر پاکستان میں کلچر کی بحثوں کا آغاز کرنے والوں میں اول اول وہ لوگ کیوں تھے جو ہجرت کر کے آئے تھے؟ کیا یہاں کے مقامی لوگوں میں کلچر کا کوئی احساس نہیں تھا؟ ان سوالات پر طویل بحث کی گنجائش ہے۔ (۳۱) مگر یہاں اس کا موقعہ نہیں۔ ہندوستان میں مسلمان زندگی گزار رہے تھے، مگر اپنے ہمسائیوں کا رویہ انہیں ایک الگ وجود ہونے کے احساس میں جتلا رکھتا تھا۔ اپنے طور پر ان کے غیر شعوری احساس کا بڑا حصہ پوری طرح ہند اسلامی تہذیب کے محیط سمند رمیں ڈوبا ہوا تھا، جس پر انہوں نے کبھی "غور" نہیں کیا تھا۔ بس اس میں بہتے جاتے تھے۔ عامۃ الناس کی زندگی میں اس غیر شعوری احساس کی اہمیت یہ ہے کہ اس کلچر سے ان کی غیر عقلی اور غیر شعوری محبت نے ان کا شیرازہ بڑے بڑے حوادث کے باوجود بکھرنے نہیں دیا۔ یہ کلچر "موجود" تو تھا، اس کو "محسوس" نہیں ہوتا تھا۔

عسکری کہتے ہیں کہ اس موجود، مگر نامحسوس شے کو اپنے شعور کا حصہ بنانا اور اس کی علمی و نظریاتی بنیادوں پر منظم غور کرنا مسلمان اہل دماغ طبقے کا کام تھا۔ ان کو چاہیے تھا کہ قیام پاکستان سے قبل ہی اس مسئلے کی پوری چھان پھٹک کر کے خود کو اس صورتحال کیلئے تیار رکھتے جو پاکستان بننے کے بعد زندگی کے مختلف شعبوں میں پیش آنے والی تھی۔ لیکن انہوں نے یہ کام نہیں کیا۔ کرتے تو تب جب وہ اس کی ضرورت محسوس کرتے۔ انہیں تو مسلمانوں کے ملی وجود کا ہی احساس نہیں تھا۔ وہ یوں تو "ذہنی حقیقت نگاری" کی باتیں بہت کرتے تھے، مگر ان کی بلند خیالی اور وسیع المشربی مسلمان قوم کی آرزوؤں اور آدرشوں سے خود کو وابستہ کرنے کی راہ میں ہمیشہ رکاوٹ بنی رہی۔ شمیم احمد کا کہنا ہے کہ ۴۷۔۱۹۴۶ء کے قریب اردو کے ادبی دنیا کا یہ عالم تھا کہ لاہور سے میاں بشیر احمد کے رسالے ہمایوں اور دہلی سے شاہد احمد دہلوی کے ساقی کے علاوہ اور انفرادی سطح پر ڈاکٹر تاثیر اور محمد حسن عسکری کے علاوہ کوئی قابل ذکر ادیب و شاعر ایسا نہیں تھا جس نے تحریک پاکستان اور مسلم شعور سے خود کو وابستہ کیا ہو۔ (شمیم احمد، زوایہ نظر، ص ۲۶۲)

مسلمان اہل دماغ طبقے کی یہی غفلت شعاری تھی کہ پاکستان بننے کے فوراً بعد یہاں کی تہذیبی زندگی میں جو مسائل پیش آئے ان کے حل اسی وقت تیار تلاش کئے جانے لگے تھے۔ ایسے ہی مسائل میں سے ایک کلچر کا مسئلہ تھا۔ تقسیم سے قبل تو اس کے مختلف پہلوؤں پر غور کئے بغیر کام چل رہا تھا۔ مگر ایک نئی صورتحال اور نئے ماحول میں، جب ہجرت کر کے آنے والے کچھ اہل دانش نے اس پر گفتگو کا آغاز کیا تو ترقی پسندوں نے، جو بالعموم تقسیم ہند کے موقف کے ہمنوا نہیں رہے تھے، اپنے موقف کی شکست کے احساس کو زبان اور کلچر کے بارے میں مقامی اور غیر مقامی کی بحث میں چھپانا چاہا۔ ایک طرف تو انہوں نے کشمیر کے مسئلے پر پاکستانی موقف کی مخالفت کی اور دوسری طرف مشرقی پاکستان میں قومی زبان اور بعد میں اردو رسم الخط کے مسئلے پر اردو کی مخالفت کا پہلا بیج بونا چاہا تھا۔ ("مسلمان ادیب اور مسلمان قوم"، "ادیب اور ریاست سے وفاداری کا مسئلہ"، مشمولہ مقالات، ج ا) ان مباحث کے نتیجے میں مقامی کلچروں کے اندر بھی اپنے "تحفظ" کا احساس پیدا کرایا گیا۔ اس کے بعد ان مسائل پر جو کھینچا تانی شروع ہوئی وہ پاکستان میں لسانی مسائل، صوبائیت، علاقائیت اور قومیتوں کی اس بحث و تکرار پر ختم ہوئی جس سے آخر یہ بھی سوال اٹھا کہ "کیا ہم اکٹھے رہ سکتے ہیں؟" (۳۲)

اس پس منظر میں مسلم کلچر اور زبان کے بارے میں عسکری کی تشویش کا سراغ لگایا جائے تو نظر آتا ہے کہ انہوں نے پاکستان بننے سے پہلے ہی ان مسائل پر غور شروع کر دیا تھا۔ (نمونے کے طور پر ان کے اس زمانے کے خطوط بنام آفتاب احمد، خصوصاً ۱۱ اگست، ۱۹۴۷ء کا خط اور دیگر تحریریں دیکھی جا سکتی ہیں، جن کا حوالہ سوانحی حصے میں ہے۔) پاکستانی کلچر کے خدوخال بتاتے ہوئے عسکری نے قومی کلچر کے ساتھ ساتھ مقامی کلچروں کی اہمیت پر جو بات کی تھی وہ بعد کی کسی مصلحت کی بنا پر نہیں تھی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ تقسیم سے قبل بھی وہ دوسرے مسلمان علاقوں کے کلچر اور زبانوں کو اسی مرکزی روایت کے پس منظر میں دیکھتے تھے جس کا ایک اظہار ہند اسلامی تہذیب تھی، جسے انہوں نے قومی کلچر کہا تھا۔ عسکری کے حوالے سے یہ نکتہ اس لئے بھی اہم ہے کہ اس وقت ان کا اپنا پاکستان آنے کا ارادہ بھی نہیں تھا اور وہ وہیں رہ کر ہندو فسطائیت اور کمیونسٹوں سے جنگ کرنا چاہتے تھے۔ (۳۳)

☆

ہند اسلامی کلچر کے عظیم الشان کارناموں میں عسکری دو چیزوں کا ذکر خصوصیت سے کرتے ہیں۔ مسلم فن تعمیر کے نمونے، جن میں زیادہ تر مساجد اور مقبرے شامل ہیں اور اردو زبان و ادب۔ ان میں بھی وہ اردو زبان کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کا کہنا تھا کہ ہندوستان میں

مسلمانوں کی اگر کوئی کلچری زبان ہو سکتی تھی تو وہ فارسی تھی مگر انہوں نے رضا و خوشی سے فارسی کو چھوڑ دیا اور اس ہندوستانی زبان کو اپنا لیا اور ایسا اپنایا کہ مسلمانوں کا کلچر اور اردو زبان مترادف ہو گئے:

"اردو زبان سے عظیم تر کوئی چیز ہم نے ہندوستان کو نہیں دی۔ اس کی قیمت تاج محل سے بھی ہزاروں گنی زیادہ ہے۔ ہمیں اس زبان پر فخر ہے۔ ہمیں اس کی ہندوستانیت پر فخر ہے، ہم اس کی ہندوستانیت کو عربیت یا ایرانیت سے بدلنے کو قطعاً تیار نہیں"۔ (جھلکیاں، ص ۳۳۳)

پیچھے ہم نے دیکھا ہے کہ عسکری کے نزدیک فارسی غزل کے مقابلے میں اردو غزل کا ایک امتیاز یہ تھا کہ یہ فرد کے ذاتی تجربات کو اجتماعی زندگی کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتی ہے، یہی خیال بحیثیت مجموعی ان کا اردو زبان اور ادب کے بارے میں بھی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ دنیا کے ہر بڑے ادب کو کسی ایک خاص شے کی دھن رہتی ہے جو اسکی مرکزی روایت یا روحانی جستجو ہوتی ہے۔ (۳۴) اسی طرح اردو ادب کو بھی ایک دھن رہی ہے جس کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ یہ اسے مسلمان اور ہندو کلچر کے تصادم اور مڈبھیڑ سے جنم لینے والی تالیف سے ملی ہے۔

عسکری کا کہنا ہے کہ ہندو کلچر اپنی اصل کے اعتبار سے بھرو گیان اور تیاگ کا کلچر تھا، جبکہ اس کے برعکس اسلام اجتماعی زندگی کو فکر کے برابر درجہ دیتا ہے۔ چنانچہ اردو ادب کے پیدا ہونے سے پہلے مسلمانوں کے زیر اثر جو بھگتی تحریکیں شروع ہوئیں ان میں روحانیت اور دنیاویت کو ہم آہنگ کرنے پر زور رہا ہے، جس کے نتیجے میں تیاگ اور گیان دھیان کے ساتھ ساتھ دنیا سے تعلق اور بے تعلقی کے ایک نئے روحانی توازن کا رجحان پیدا ہو گیا تھا۔ ذہنی و روحانی توازن کی یہی تلاش اردو ادب کو بھی ورثے میں ملی ہے، اور یہ توازن اسے اپنے سب سے بڑے شاعر میر کی شکل میں حاصل ہوا ہے۔ اردو کی مرکزی روایت انسان کو اس طرح دیکھتی ہے کہ ایک طرف تو فرد کے اعلیٰ اور لطیف ترین احساسات ہیں جو اسے اجتماعی زندگی سے بے تعلق ہو کر ان سے مستفید ہونے پر مجبور کرتے ہیں اور دوسری طرف روزمرہ کی زندگی کے مطالبات ہیں جن سے منہ موڑنے کا مطلب ہے حساس فرد کا راہب یا پاگل ہو جانا۔ اجتماعی زندگی اور فرد کے ان مطالبات کے درمیان روحانی توازن یوں قائم ہو سکتا ہے کہ دنیاوی معاملات کے اندر رہ کر اپنی شخصیت کے اعلیٰ ترین عناصر کو زنگ آلود ہونے سے بچایا جائے۔ بڑا ادب اس مسئلے کا حل تنقیدی زبان میں بیان کئے بغیر، بصورت توازن عطا کرتا ہے اور یہ اردو ادب کی مرکزی روایت - میر کی شاعری - میں ملتا ہے۔ میر کو اردو کی مرکزی روایت سمجھنے کا جواز عسکری یہ دیتے ہیں کہ اردو کے ہر بڑے شاعر نے میر کی عظمت کو تسلیم کیا ہے۔ (۳۵)

ان کا کہنا ہے کہ اردو نثر کی روایت میں فرد اور دنیا کے دو پلڑوں میں جھولتا یہ توازن بڑی حد تک میر امن اور طلسم ہوشربا کی نثر تک میں نظر آتا ہے، جس میں اگرچہ گہرے روحانی مسائل تو نہیں مگر وہ سستا پن بھی نہیں جو ان سے بے نیاز ہونے کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ سرشار اور سجاد حسین کی نثر بھی اگرچہ اس احساس سے خالی نہیں مگر یہاں وہ توازن سکون کے احساس سے لذت اور چٹخارے میں تبدیل ہو گیا ہے۔ دنیاویت اور روحانیت کے درمیان توازن کے حصول کی اسی آرزو کے پس منظر میں وہ اردو زبان کو ہند اسلامی کلچر کی سب سے اہم نشانی کہتے ہیں۔ عسکری کو یہ اصرار نہیں تھا کہ انہوں نے جس شے کو اردو کی مرکزی روایت کہا ہے وہی مرکزی روایت ہو۔ ان کا مقصد صرف اتنا تھا کہ پاکستان کو جس کلچر کا امین بننا تھا اس میں زندگی کی از سر نو تعمیر کرتے ہوئے اردو ادب کے پرانے اثاثے کو فراموش نہیں کرنا چاہیے۔ اور اپنے افسانوں نظموں کے نئے تجربات میں اس پرانی روایت وہ جو بھی ہو کو ضرور زندہ کرنا چاہیے وہ کہتے تھے کہ پرانے ادب والوں کے پاس روایت کا احساس تو ہے مگر اسے زندہ کرنے کے لئے مطلوب تجربات کا حوصلہ نہیں ہے۔ پاکستان کے قیام سے ہمارے اندر جو ایک تخلیقی وفور پیدا ہوا ہے اس سے فائدہ اٹھاتے ہوئے نئے ادب کو اپنی تجرباتی رو کے ذریعے روایت اور تجربے کے تال میل سے ایک نئی بو باس والے ادب کی داغ بیل ڈالنی چاہیے۔ یہ گویا "پاکستانی ادب" کی ضرورت کے اولین اشارے تھے۔

عسکری نے یہ باتیں "ادبی روایت اور نئے ادیب"، ۱۹۴۹ء، (مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب؛ یاد رہے کہ اس مضمون اور اس زمانے کی حد تک "روایت" کے مفہوم میں ٹی ایس ایلیٹ کے اثرات نمایاں ہیں۔) میں اس پس منظر میں کہیں تھیں جب پاکستان بننے کے فوراً بعد انہیں نئے غزل گوؤں کے ہاں میر کے اثرات نظر آئے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ اردو غزل جس طرح ماضی میں بھی اجتماعی تجربے کے اظہار کا بہترین وسیلہ رہی ہے اسی طرح ہجرت و فسادات کے تجربے کو بھی اسی نے پہلے اور کامیاب طریقے سے گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ کیونکہ اس میں زمانیت اور واقعیت سے ماورا چلے جانے کی صلاحیت زیادہ ہے۔ گویا یہاں غزل نے اجتماعی زندگی کو گرفت میں لینے والی روایت میں نئے تجربات کو گھول دیا ہے۔ یہی وہ نئے تجربے تھے جن میں پاکستانی ادب کے خدوخال تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ پاکستانی ادب

کے بارے میں عسکری کے اس وقت کے سوال کو ان ترقی پسند حلقوں میں جو تقسیم ہند کے بعد کم از کم ادب ہی کو "اکھنڈ" رکھنا چاہتے تھے، ادب کی جاگیر تقسیم کرنے کا منصوبہ سمجھا تھا اور انھوں نے بڑے طمطراق سے پوچھا تھا کون کرسکتا ہے تقسیم ادب کی جاگیر؟ لیکن جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے یہ پاکستانی ادب کی ایک نہایت ہی بچگانہ تفہیم تھی۔ عسکری تو ہند اسلامی کلچر ہی کو نہیں بلکہ اسلام کی پوری تاریخ کو اس ادب کے شعور کا حصہ بنانا چاہتے تھے۔ یہاں معاملہ ادب کی تقسیم سے زیادہ "جمع تفریق" کا تھا: جمع ہند اسلامی کلچری روایت کے ساتھ؛ اور تفریق نئے ادب و ترقی پسند ادب کے ان رویوں سے جن میں دنیا بھر کے مسائل سے سروکار تو تھا مگر اپنے ملی شعور کی گنجائش نہ تھی۔ عسکری کا ان سے صرف یہ کہنا تھا کہ اپنی قوم کی اجتماعی زندگی اور آدرشوں سے اپنے شعور کے ٹوٹے ہوئے رشتوں کو جوڑ لیں۔

جن حالات میں عسکری نے پاکستانی ادب کی ضرورت کی باتیں کی تھیں اس کی طرف ہم نے سوانحی باب میں ابتدائی اشارے کیے ہیں، وہاں ہم نے اس سلسلے میں کچھ سوالات بھی اُٹھائے تھے: مثلاً پاکستانی ادب کی بحث کے فوری اور مقامی محرکات کیا تھے؟ اس سے عسکری کی کیا مراد تھی؟ اس کا جواز کیا تھا؟ یا اگر اسلامی ادب تھا تو کن معنوں میں؟ اور عسکری نے آخر تک جو اس پر اصرار نہیں کیا تو کیا انہیں اپنی غلطی کا احساس ہو گیا تھا؟ "پاکستانی ادب" کی اصطلاح سب سے پہلے ان کے دو کالموں بہ عنوان "پاکستانی ادب" اور "پاکستانی قوم، ادب اور ادیب"، جون، جولائی۔ اگست ۱۹۴۹ء میں نظر آئی تھی۔ اس کے علاوہ کچھ عرصے بعد ذرا بدلے ہوئے حالات میں انھوں نے اس مسئلے پر اپنے مضمون "پاکستانی ادب کا مستقبل" (مشمولہ مقالات، ج ا) (۳۶) میں بحث کی ہے۔ پاکستان بننے کے فوراً بعد ہر قسم کے تجارتی مال کے ناموں میں "پاکستانی" کا استعمال بڑی فیاضی سے ہو رہا تھا۔ "پاکستانی تیل"؛ "پاکستانی صابن"؛ "پاکستانی قلم" وغیرہ۔ عسکری نے اس پر لکھا کہ قوم کے اندر اس وقت پاکستانیت کے لئے جو جوش و خروش ہے اسے اپنے مفاد سے غرض رکھنے والے تاجروں نے تو تاڑ لیا ہے مگر قوم کی اس آرزو کی طرف ہمارے ادیب اب بھی غافل چلے آرہے ہیں۔ انہیں اصل اعتراض ادیبوں کی اس غفلت پر تھا۔ ورنہ اس امر کو تو وہ بھی سمجھتے تھے کہ پاکستانی قوم کی زندگی میں پیدا ہونے والے نئے عناصر کو ادیبوں کی شخصیت میں جذب ہونے کے لئے ابھی کچھ وقت لگے گا۔ اس لئے ان کا کہنا تھا کہ "ہم قوم کو انتظار کا مشورہ تو دے سکتے ہیں مگر یہ کہنے کا حق ہمیں نہیں پہنچتا کہ قوم کو پاکستانی ادب کا مطالبہ نہیں کرنا چاہیے، یا ایسا مطالبہ ناجائز ہے"۔ ادیبوں کو قوم کی داخلی زندگی سے ہم آہنگ ہونے کی تیاری تو کرنی چاہیے۔ (تخلیقی عمل، ص ۵۲) یہاں عسکری کے قلم سے "پاکستانی ادب" کا جو ذکر آیا ہے اس سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت، جون ۱۹۴۹ء کی ادبی فضا میں پاکستانی ادب کے بارے میں کچھ قیاس آرائیوں کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا، لیکن اس پر کوئی تفصیلی بحث ابھی نہیں ہوئی تھی اور، عسکری لکھتے ہیں کہ، جن لوگوں نے پاکستانی ادب کی ضرورت پر بات کی تھی "اتفاق سے (ایک آدھ کے سوا) ان کی ادب میں کوئی مستقل جگہ نہیں ہے جو دوسرے ادیب ان کے نقطہ نظر سے متاثر ہوتے"۔ (ایضاً ص ۵۲) اس سے یوں لگتا ہے کہ "پاکستانی ادب" کی اصطلاح پہلے پہل عسکری کے قلم سے سرزد نہیں ہوئی تھی۔ مگر جن لوگوں نے اس تصور کا اول اول خیر مقدم کیا مثلاً صمد شاہین و ممتاز شیریں وغیرہ ان میں نہایت توانا نام محمد حسن عسکری کا ہی تھا۔ یہاں تک کے بعد کی تاریخ میں پاکستانی ادب کا اصل علم بردار انہیں قرار دیا گیا۔

قیام پاکستان کے فوراً بعد ترقی پسندوں اور (اکثر تاثیر و عسکری کے) بین کشمیر کے مسئلے پر جو مناقشہ شروع ہوا، اس میں عسکری نے ادیب اور ریاست کے تعلق کا سوال اٹھایا تھا، جس پر ترقی پسندوں کا ردعمل سب سے شدید تھا اور علی سردار جعفری کا کہنا تھا کہ یہ ترقی پسندوں کو غدار قرار دلوانے کی ایک سازش تھی۔ (جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۲۰۲) جبکہ ڈاکٹر تحسین فراقی کے بقول "یہ گویا پاکستانیت کا پہلا بیج تھا اور پاکستانی ادب کی ترغیب کا پہلا نعرہ"۔ (فراقی، جستجو، ص ۳۶) یہ بات ایک اعتبار سے بالکل درست ہے۔ اس کے بالکل متوازی خطوط پر اُس زمانے میں جماعت اسلامی کے ہم خیال کچھ ادیبوں کی طرف سے "اسلامی ادب" کی بات بھی ہونے لگی تھی، جس کا آغاز پاکستان میں، پروفیسر فروغ احمد کے مطابق، اسعد گیلانی اور نعیم صدیقی کے "حلقہ ادب اسلامی پاکستان"، ۱۹۴۸ء کی بحثوں میں ہوا تھا۔ عسکری کے ہاں اسلامی اور پاکستانی ادب کا مفہوم کم و بیش ایک ہی ہے۔ مگر خالص اسلامی ادب والوں کو "اسلامی اور پاکستانی ادب کا کچھ اس طرح گڈمڈ کرنا "پسند نہیں آیا تھا۔ (۳۷) عسکری تو اسلامی شعور کو پاکستانی ادب کی روح بنانا چاہتے تھے۔ لیکن چونکہ بقول انہی کے اسلامی ادب والوں میں کوئی ایسا قابل ذکر ادیب نہ تھا، اس لئے ان تمام پرخلوص کوششوں اور خواہشوں کے باوجود کہ ادب کو وعظ و نصیحت نہ بننے دیا جائے اور اسے اسلامی نظریہ حیات کے فروغ کے لئے ایک فنی حربے کے طور پر استعمال کیا جائے، ان کا تصور ادب اپنی نہاد میں ترقی پسندوں کے پرچاری ادب سے مختلف نہ تھا۔ یہ طبقہ پاکستانیت سے زیادہ ادب کی اسلامیت پر زور دیتا تھا۔

ان دو گروہوں کے علاوہ اس وقت ایک تیسرا طبقہ بھی موجود، اور پوری طرح فعال تھا جسے عرف عام میں حلقہ ارباب ذوق کہ

جدیدیت پسند، یا خالص ادب اور ادب برائے ادب والوں کا حلقہ کہہ سکتے ہیں۔ یہ لوگ ادب میں کسی نظریہ بازی کے بکھیڑے میں نہیں پڑتے تھے۔ ان کو پاکستان سے کوئی کد نہ تھی اور ذاتی سطح پر ملک کی خدمت کا جذبہ بھی تھا مگر یہ لوگ ادب میں اس کی پرچھائیں نہ پڑنے دینا چاہتے تھے۔ ادب کے ان تینوں طبقوں کے تصورات کے پیش نظر عسکری نے اپنے مضمون "پاکستانی قوم، ادب اور ادیب" ۱۹۴۹ء، میں پاکستانی ادب کے مسئلے پر تین ممکنہ، بلکہ بڑی حد تک قرار واقعی، ردعمل کا تجزیہ کرتے ہوئے اپنا جو نقطہ نظر پیش کیا تھا وہ ان کی حد تک "پاکستانی ادب" کا سب سے جامع اظہار تھا۔

۱۔ ترقی پسندوں کے ردعمل پر ان کا کہنا تھا کہ ادب کا مقصد اگر صرف سماجی معاشی انصاف کے حصول کرنے کیلئے جدوجہد کرنا ہے تو آپ پاکستانی ادب کے تصور کو لازمی طور پر رجعت پسندی اور عوام دشمنی کیوں سمجھتے ہیں؟ اگر کوئی ایسا پاکستانی ادب ہو جس میں اسلام کے معاشی عدل کی روشنی میں سماجی و معاشی بے انصافی کے خلاف احتجاج پایا جائے تو آپ کو اس ادب پر کیا اعتراض ہوگا؟ عسکری کہتے ہیں کہ ان لوگوں کو پاکستانی ادب پر ان میں سے کسی سبب سے بھی اعتراض نہیں، بلکہ تقسیم ہند کے اس تصور کی بنا پر ہے جسے وہ انگریزوں اور سرمایہ داروں کی ایک چال سمجھتے تھے۔ اسی لئے انہوں نے اپنے آدرشوں میں کبھی برصغیر کے مسلم شعور کو کوئی جگہ نہیں دی تھی۔ لیکن اب پاکستان بننے کے بعد انہیں چاہیے کہ اپنے احساس شکست خوردگی سے باہر نکلیں اور قوم کی اجتماعی زندگی میں شریک ہو کر اسے اپنے ادبی شعور میں جذب کریں۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۹۰؛ مقالات، ج ۱، ص ۹۱)

۲۔ حلقہ ارباب ذوق یا "ادب برائے ادب" والوں پر ان کا تبصرہ یہ تھا پاکستان سے ترقی پسندوں کی طرح اگرچہ ان لوگوں نے خود کو قوم کے ملی وجود سے شعوری طور پر وابستہ نہیں کر رکھا تھا مگر ان لوگوں کے لئے پاکستان کا بننا یا نہ بننا کوئی نظریاتی مسئلہ نہیں تھا۔ لیکن پاکستان بننے کے بعد ان میں سے اکثر نے پاکستان کو دل سے قبول بھی کر لیا تھا۔ مگر ان لوگوں کی ادبی دلچسپیاں اپنی ذاتی الجھنوں اور جنسی مسائل تک ہی تھیں۔ اس سے آگے یہ اجتماعی مسائل کو ادب کا موضوع بنانے کو غلط سمجھتے تھے۔ پاکستانی ادب کے نام سے ان لوگوں کے توحش کی وجہ یہ ہے کہ یہ اسے محض قصیدہ خوانی یا سیاست بازی سمجھتے ہیں۔ عسکری ان سے سوال کرتے ہیں کہ

> "اگر پاکستانی ادب محض قصیدہ خوانی یا سیاست بازی نہ ہو بلکہ ان معنوں میں اسلامی ادب ہو جن معنوں میں رومی، حافظ، میر اور اقبال کا کلام ہے یا جن معنوں میں الحمرا، تاج محل، دہلی کی جامع مسجد اسلامی فن کے نمونے ہیں، تو پھر اسے قبول کرنے میں (آپ کو) کیا تامل ہوگا؟" (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۶۰)

امید ہے کہ آپ لوگ ایسا ادب پیدا ہونے کی خواہش ضرور رکھتے ہوں گے۔ وہ کہتے ہیں کہ ان ادیبوں کو یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ جب تک ملک و قوم کے جذباتی و اجتماعی مسائل ان کی شخصیت کا قوی عنصر نہیں بنتے محض "کوری ادبیت" سے کبھی بڑا ادب پیدا نہیں ہو سکتا، بلکہ اس کے لئے وہ "غیر جمالیاتی اقدار" بھی ضروری ہیں جو ایک مخصوص تہذیب انسانوں میں زندہ رہنے کی خواہش پیدا کرنے کے لیے ادب کے فریضے کے طور پر اس پر عائد کرتی ہے۔ ادب اسی طرح ہیئت اجتماعی کی کشمکش حیات میں حصہ لیتا ہے:

> "ادب صرف اتنا ہی کام کر کے نہیں رہ جاتا کہ جماعت جیسی کچھ بھی ہے اس کی عکاسی کر دے۔ جماعت کی شخصیت میں نشوونما کے جتنے امکانات ہوتے ہیں ان کا اندازہ اور تجربہ وہ پہلے ادب اور فن ہی کے ذریعے کرتی ہے۔ تو جب تک ادب یہ سارے مطالبات پورے نہ کرے جماعت کے لئے دلچسپی کا باعث نہیں بن سکتا، خواہ وہ کتنا ہی 'خالص' یا کتنا ہی 'ترقی پسند' کیوں نہ ہو"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب ص ۵۹)

عسکری کا پاکستانی ادب درحقیقت "خالص ادب پسندی" اور "ترقی پسندی" کی انہی دو انتہاؤں کے بیچ تھا جس کی تفصیل "خالص اسلام" والوں کے تصور ادب کے ردعمل میں انہوں نے نہایت شرح و بسط کے ساتھ بیان کی ہے، جو کچھ اس طرح ہے: اسلام محض چند معتقدات یا مابعد الطبیعیاتی فلسفے کا مجموعی نہیں بلکہ ایک تہذیبی قوت کے طور پر آیا ہے۔ یہ ابدی حقیقت اس معنی میں ہے کہ وہ انسانی تاریخ سے الگ تھلگ ہو کر نہیں بیٹھ جاتا بلکہ زندگی کی ہر قوت کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اسلام کی تیرہ سو سالہ تاریخ کو باطل اور غیر اسلامی ٹھہرا دینے کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ یہ صرف تیس پینتیس سال سے زیادہ اپنی اصلی حالت پر قائم نہیں رہ سکا تھا۔ خالص اسلام کا مطلب انسانی نفسیات اور نسلی و جغرافیائی خصوصیات سے انکار کرنا ہے۔ انسان کا ذہن کسی بھی خیال اور تصور کو بے میل اور خالص شکل میں قائم نہیں رکھ سکتا۔ وہ ہر ایک میں کچھ نہ کچھ تبدیلیاں ضرور کرتا ہے۔ دنیا کے ہر مذہب اور تہذیب کے ساتھ یہی ہوتا آرہا ہے۔ لیکن اسلام کا کمال یہ ہے کہ اس نے انسانوں کی اسی کمزوری کے پیش نظر اپنے پیروکاروں میں خالص اور بے میل رہنے کی ایک مستقل فکر پیدا کر دی

ہے۔ اپنی تاریخ میں مسلمان قدم قدم پر رک کر اپنے اعمال کا جائزہ لینے لگتے ہیں اور خود کو ایک معیاری نمونے پر لوٹانے کی دھن میں لگے رہتے ہیں۔ ذاتی سے لیکر اجتماعی سطح تک ان کے پیش نظر ہمیشہ ایک نمونہ کمال، نبی کی زندگی اور خلافت راشدہ کی مثال، پر رہتی ہے۔ اگر" خالص اسلام" کا مطلب یہی جستجو ہے تو اس سے کسی کو انکار نہیں۔ لیکن اگر اس کا مطلب یہ ہے کہ مسلمانوں نے اپنی تاریخ میں اب تک جتنے بھی علوم و فنون اور تہذیبی ادارے پیدا کئے یا حافظ، خسرو، سعدی، میر، مصحفی، غالب، میر امن اور طلسم ہوشربا کا جو ادب پیدا کیا ہے انہیں ردی کی ٹوکری میں ڈال دیا جائے تو یہ بات نہیں مانی جا سکتی۔ کیونکہ یہ ادب و فن کی ماہیت نہ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔

ایسا کہنے والوں کے نزدیک ادب و آرٹ کا مطلب نہایت محدود معنی میں اخلاق کی درستی اور موعظت حسنہ کا پیغام ہوتا ہے، وہ بھی نہایت کھلے کھلے لفظوں میں۔ انسان کی شخصیت پر آرٹ کس طرح اثر انداز ہوتا ہے، اس سے یہ لوگ واقف نہیں۔(۳۸) پاکستانی ادب یا اسلامی ادب کی روایت قائم کرنے کے لئے ہمیں اپنے ماضی کے ادب کی اسلامیت کو سمجھنا ہوگا اور دیکھنا ہوگا کہ اس میں اسلام کی روح کیونکر ظاہر ہوئی ہے۔ مثلاً ہم تاج محل کو اس لئے اسلامی عمارت نہیں کہتے کہ اسے بنانے والا ایک مسلمان تھا۔ بلکہ اس لئے کہ اس کی پوری ساخت میں فطرت کے مادی اصولوں سے اوپر اٹھنے کی روح پائی جاتی ہے۔ اسی طرح میر کی شاعری میں روز مرہ کی زندگی اور عام انسانی تعلقات کا اتنا احترام ہے کہ اسے اسلام کی روح اجتماعیت اور تصوف کی عالمگیر قبولیت سے غیر متعلق نہیں کہا جا سکتا۔ عسکری کا کہنا ہے کہ اسلام اپنی تاریخ میں جب بھی زمان و مکان کی نئی کیفیتوں سے دوچار ہوا ہے وہاں کے مواد اور مادے کو اسلامی روح کے مطابق ڈھالنے میں فنون اور ادب نے ہمیشہ بڑا فریضہ سر انجام دیا ہے تاکہ اسلام کی روح بھی سلامت رہے اور نئے ماحول میں تبدیلیوں کے تقاضے بھی پورے ہوتے جائیں۔ اس کے لئے فنون میں کوئی ایک طریقہ مقرر نہیں بلکہ ہیئت و مواد کے باہمی ڈھلاؤ کے طریقے وقت کے ساتھ بدلتے رہے ہیں۔ اسلام ایک ابدی حقیقت ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ زمان و مکان اور شعور کی تبدیلیوں کے ساتھ مرتی نہیں بلکہ ان کو بھی بالآخر اسی حقیقت کا احترام کرنا پڑتا ہے۔ ٹکراؤ اور ہم آہنگی کے اس سلسلے میں حقیقت تو اپنی جگہ ویسی ہی رہتی ہے مگر انسانی تجربے میں آنے والی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ اس کے گرد قائم ہونے والا محسوسات کا مرکب بدل جاتا ہے۔ یہ تبدیلی حقیقت کے اندر نہیں بلکہ انسانی شعور کو اس کے مطابق ڈھالنے کی ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو بدلے ہوئے حالات میں حقیقت قابل قبول نہیں رہتی۔ اس لئے حقیقت سے محض واقفیت کافی نہیں ہوتی بلکہ اپنے بدلتے محسوسات اور شعور میں اسے زندہ کرنے کی ضرورت ہوتی ہے اور ابدی حقیقتوں کو اپنے شعور میں ڈھالنے کے لئے ہر دور نئی کاوش کرنی پڑتی ہے۔ محسوسات کے یہ نئے مرکبات سب سے پہلے ہمیشہ فنون اور ادب میں ہی تیار ہوتے ہیں۔ یونانی فلسفے، ہندوستان کی مابعد الطبیعیات اور ایرانی مزاج سے جب اسلام کے معتقدات کا واسطہ پڑا تو فن و ادب کے مختلف شعبوں نے بہت آگے بڑھ کر اس کی قبولیت کے راستے ہموار کئے تھے۔ اسلامی تہذیب و کلچر اور ادب و فن کے یہ بنیادی اصول بتاتے ہوئے اگرچہ عسکری نے بار بار لکھا کہ انہیں ہرگز ان اصولوں کے درست ہونے پر اصرار نہیں بلکہ صرف یہ کہ ان تصورات کے بارے میں ان کی یہ رائے ہے۔ مگر جیسا کہ ہم آگے چل کر ان کے تصور روایت کی بحث میں یہ دیکھیں گے کہ اس پس منظر میں بھی ان کی یہ رائے درست تھی۔

تہذیب و کلچر اور ادب و فن کے اصول اور طریق کار کا یہ بنیادی جوہر بتا کر وہ لکھتے ہیں کہ پاکستانی ادب کے یہ خدوخال متعین کرتے ہوئے اگر یہ باتیں ملحوظ رکھی جائیں تو ماضی کی طرح ہم آج انیسویں صدی کے مغربی علوم، فلسفے، وجدان اور شعور کو بھی اپنا کر ان کے ذریعے اسلامی کی ابدی حقیقتوں کو اسی طرح محسوس کر سکتے ہیں جس طرح مسلمان چودہ سو سال میں کرتے آئے ہیں۔ ان کا کہنا تھا کہ ہر دور کے نئے علوم کی طرح بیسویں صدی کا علم و شعور بھی ایک بہت بڑا چیلنج ہے۔ اگر ہم اس کی طرف سے آنکھیں بند کر لیں تو یہ ہم سے کسی اور طرح بدلہ لے گا۔ اس لئے ہمیں اس کے حیات کش اور فاسد عناصر کو اپنی حسیات میں محسوس کر کے اور ان عفریتوں کی مزاحمت کو سمجھ کر اسلامی حقائق تک پہنچنا ہوگا۔ مگر اس کا طریقہ یہ نہیں کہ ہر نئے علم و انکشاف پر یہ کہیں کہ قرآن نے تو یہ پہلے ہی کہہ دیا ہے، بلکہ ان کی زہرناک حقیقتوں کو حسیاتی طور پر محسوس کر کے اس کے عذابوں سے گزرنا اور اسلام کی عطا کردہ بصیرت کے ذریعے ان کے چیلنجوں کا جواب مہیا کرنے کی ضرورت ہے۔ یہی ادب کا کام ہے۔ عسکری کا کہنا ہے کہ

> "میرے ذہن میں جس پاکستانی یا اسلامی ادب کا تصور ہے وہ ڈرا، سہما، یا گھٹا ہوا کٹ حجت نہیں ہوگا بلکہ دلیر، بے باک، حساس، نئے تجربوں کا شوقین، ہر قسم کی ذہنی اور اخلاقی ذمہ داریاں قبول کرنے کو تیار۔ کیونکہ اسلامی کردار یا اسلامی سماج کی تخلیق فنکار کے شعور کی خوفناک روشنی کے بغیر ممکن نہیں"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۶۷)

پاکستانی ادب کا یہ فرض نہیں ہوگا کہ وہ اسلام کے اصولوں کو نظم اور افسانے میں پیش کرتا رہے، خواہ ان کی سچائی کا جذباتی تجربہ اسے

ہوا ہو یا نہ ہو۔ یہ تو صریحاً ریاکاری ہے۔ لیکن اگر اسے یہ عرفان حاصل ہو بھی جائے تب بھی اس کا حتمی اعلان نہ ادب کو فائدہ پہنچا سکتا ہے، نہ پڑھنے والے کو۔ ادب پڑھنے والے کیلئے کسی کے عرفان کی آخری منزل اہم نہیں ہوتی بلکہ اس منزل کی طرف سفر، اور سفر کے ہر قدم سے آگاہی۔ کسی کے عرفان سے مجھے فائدہ تب پہنچ سکتا ہے جب اس کا فسانہ یا نظم مجھے یہ بتائے کہ اس راہ میں سالک کو دشواریاں کتنی پیش آئیں وہ کدھر کدھر بھٹکا، ٹھیک راستے پر کیسے پہنچا وغیرہ وغیرہ۔ اسلامی ادب مجھے اگر یہ بتا سکے تو اس کے عرفانی تجربے سے مجھے بھی اپنی جستجو میں مدد مل سکتی ہے۔ لہٰذا پاکستانی ادب کیلئے سب سے ضروری شے یہ ہے کہ اس میں ریاکاری نہ ہو۔ اگر کسی کو اسلام کے کسی اصول پر شک ہے تو اسے چاہیے کہ اپنے افسانے میں اسکا پورا روحانی تجربہ پیش کرے کہ فلاں فلاں نفسیاتی محرکات اسے ایمان نہیں لانے دیتے۔" سچے اور صالح ادب کے رونما ہونے سے پہلے ایسا ادب بھی ہماری مدد کر سکتا ہے جس میں پوری سنجیدگی ذمہ داری اور خلوص کے ساتھ اسلام کی مخالفت کی گئی ہو۔" (ایضاً، ص ۶۸) ہمارے لئے جو شے زیادہ خطرناک ہے وہ اسلام کی مخالفت نہیں بلکہ اس سے بے اعتنائی ہے۔ (۳۹)

ان کا کہنا تھا کہ بیسویں صدی کے فاسد شعور کے یہی وہ عناصر ہیں جن کے خلاف لڑائی آنکھوں کے سامنے لڑنی چاہیے۔ لیکن یہ تب ممکن ہے جب ہم ادب کی ماہیت، وظیفے اور طریق کار کو سمجھ لیں گے۔ لہٰذا اسلامی ادب تخلیق کرنے سے پہلے ادب کو پڑھنے کا طریقہ سیکھنا چاہیے، ورنہ اسلامی ادب کے نام پر ایک تخلیقی تحریک کے بجائے تعصب کے کوڑے کا استعمال ہوتا رہے گا جس میں نہ اسلام کا فائدہ ہے نہ ادب کا۔ یہ تھا عسکری کا اسلامی پاکستانی ادب کا تصور! (۴۰) جو ان کے عمومی تصور سے کسی طور بھی جدا نہیں۔ صرف یہ ہوا تھا کہ قیام پاکستان کے بعد نئی تخلیقی امنگوں کے ساتھ انہوں نے پوری قوم اور ادب برادری کی تخلیقی صلاحیتوں کو بھی نئے سرے سے استعمال کرنے اور انکا رخ متعین کرنے کی بات شروع کر رکھی تھی۔ ان کا کہنا تھا کہ پاکستان ایک پرانی وحدت کا نام ہے جس نے نیا قالب اختیار کر لیا ہے۔ اب اس میں تبدیلی و نشونما ہوتی رہنی چاہیے۔ تجربات میں وسعت آئے گی تو اس کی زندہ ادبی روایت میں پاکستانی قوم کا ماضی اور مستقبل دونوں سمٹ آئیں گے اس اعتبار سے پاکستانی ادب ماضی کے ادب کی توسیع اور نئی شاخ کے سوا کچھ نہیں۔ پاکستانی ادب کا یہ تصور اگر ذہن میں ہو تو اس پر ہونے والے اکثر اعتراضات بے حیثیت معلوم ہوتے ہیں جن میں اسے ماضی سے کاٹ کر ایک نیا پاکستانی ادب تخلیق کرنے کی کوشش کہا گیا تھا، یا یہ کہ اگر یہی پاکستانی ادب ہے تو یہ ماضی کے ادب سے مختلف کیسے ہے اور کیا اس پر "اسلامیت" یا "پاکستانیت" کا لیبل لگانا ضروری تھا؟ اصل بات یہ ہے کہ پاکستان نیا بھی تھا اور پاکستان پرانا بھی تھا۔ اپنی سیاسی جغرافیائی ہیئت کی بنا پر نیا، اور نظریہ و تصور کی بنا پر پرانا۔ اس کا ادب بھی انہی حدود ـــ روایت اور تجربہ ـــ میں نیا بھی تھا اور پرانا بھی۔

اس بحث میں عسکری نے بار بار روایت اور تجربہ کے اہمیت پر جو روشنی ڈالی ہے، وہ اس ادب کے نئے پن میں پرانے اور پرانے پن میں نئے عناصر کا سراغ دیتی ہے۔ راقم کا ذاتی خیال یہ ہے کہ اس ساری بحث میں اگر ادب کے ساتھ "اسلامی" یا "پاکستانی" کا لاحقہ نہ لگا ہوتا تو اتنی دھول بھی نہ اڑتی اور ترقی پسندوں کے ساتھ ساتھ فراق گورکھ پوری کے اندر بھی "اسلامی ادب" کے نام پر وہ خواہ مخواہ کا ردعمل پیدا نہ ہوتا جو انہوں نے عسکری کے ایک بالکل اور ہی موضوع "نئے افسانے اور مستقبل" پر لکھتے ہوئے ظاہر کیا تھا۔ اس سلسلے کا آخری سوال یہ ہے کہ عام تاثر کے مطابق عسکری اپنے اس موقف پا تادیر قائم کیوں نہیں رہے؟ کیا انہیں اپنی غلطی کا احساس ہو گیا تھا؟ کیا انہیں پاکستانی ادب کے کوئی نمونے دستیاب نہیں ہو سکے تھے؟ کیا وہ حالات باقی نہیں رہے جن میں پاکستانی ادب کا امکان تھا یا یہ کہ پاکستانی ادب محض ان کی "اختلاف پھوڑ" طبیعت کا زائیدہ ایک غیر سنجیدہ نعرہ تھا؟ اس امر کو صفدر میر کے کالم نوشتہ ۱۳ دسمبر ۱۹۸۵ء مطبوعہ ڈان میں اٹھائے گئے سوالات کے پس منظر میں بھی دیکھنا چاہیے، جن کا لب لباب یہ تھا کہ یہ سب مرحوم عسکری کے دماغی بگولوں کے سوا کچھ نہیں تھا، اور اس پر گواہی صمد شاہین کے نام عسکری کے ایک خط نوشتہ ۱۹۴۸ء (مکاتیب عسکری ص ۹۳ و بعد) سے بھی لائی گئی تھی جس میں وہ فسادات کے ادب اور قومی ادب پر کچھ تحفظات اور ہچکچاہٹ کا شکار نظر آتے ہیں۔

جیسا کہ ہم نے سوانحی باب میں لکھا ہے عسکری مجرد فکر اور خیال سے زیادہ زندگی کے ٹھوس حقائق و تجربات ہی کو اپنے دامن میں جگہ دیتے تھے۔ ان کی افتاد طبع اور عام ادبی سرگرمیوں کو دیکھتے ہوئے ان پر غیر سنجیدگی کا تصور تو مشکل ہے۔ ہاں البتہ وہ غیر سنجیدہ "نظر" ضرور آ سکتے تھے۔ لہٰذا اس بات کا تو امکان ہے کہ انہوں نے برصغیر کے مسلم کلچر کے شعور کو صرف تحریک پاکستان اور مسلم لیگی طرز سیاست کے ساتھ جوڑ کر غلطی کی ہو اور برصغیر پاک و ہند کے مسلم اقلیتی علاقوں کی فکر رکھنے والے جمعیت علمائے ہند یا کانگریس کے زعما کو ہند اسلامی کلچر اور مسلمانوں کے ملی شعور سے غافل قرار دیکر یک رخے پن کا ثبوت دیا ہو، لیکن پاکستان بن جانے کے بعد یہاں کی مختلف قومیتوں میں مذہب، کلچر اور مشترک تاریخ کو بنائے وحدت جانتے ہوئے اس کی بنیاد پر اگر ایک مختلف بو اور ذائقے والے ادب کے امکان کی بات کی تو یہ محض

دیوانے کا خواب نہ تھا بلکہ ایک نہایت فرزانے کا۔ اگر یہ درست ہے کہ پاکستان ایک قومی جغرافیائی ریاست کے طور پر نہیں بلکہ ایک وسیع تر نصب العین کو عملی شکل دینے کے لئے وجود میں آیا تھا، اگر یہ درست ہے کہ پاکستان چند بلند ترین ملی آدرشوں کے حصول کے لئے کی جانے والی جدوجہد کی آخری منزل نہیں بلکہ پہلا پڑاؤ تھا تو اس کے لئے اپنی ان ممتاز تہذیبی صفات پر مبنی وحدت کو بھولنے کی کوئی گنجائش نہیں جو ایک طرف برصغیر کے طول و عرض کے مسلمانوں سے یگانگت رکھتی ہے، اور دوسری طرف عالم اسلام کو بھی ایک رشتے میں پروئے ہوئے ہے۔ پاکستان کے اندر اس وحدت کے پردے میں اگر رنگ و نسل اور قومیتوں و کلچروں کی بیسیوں کثرتیں جلوہ گر ہیں تو انہی کثرتوں میں چند ایسے مرکزی و بنیادی اشتراکات بھی ہیں جن کی بنا پر اسے "اسلام کی تجربہ گاہ" بنایا گیا تھا۔ پاکستانی ادب کی ضرورت، اہمیت یا امکان کے آگے سوالیہ نشان لگانے والوں کے سامنے عسکری ایک ہی بنیادی سوال رکھتے تھے۔ کیا پاکستان ایک تہذیبی وحدت ہے جس کی بنا پر یہ سب مفروضے قائم کئے گئے تھے؟ "اگر کوئی ایسی اجتماعی وحدت موجود ہے جس کی مخصوص اور ممتاز تہذیبی صفات ہیں یا ایسی وحدت کے وجود میں آنے کا امکان ہے تو اس وحدت کا ادب بھی ممتاز خصوصیات کا حامل ہونا چاہیے۔ اس لحاظ سے پاکستانی ادب کا نعرہ کوئی غیر فطری بات نہیں"۔ (مقالات، ج ۱، ص ۸۲)

پاکستانی ادب اگر ایک مفروضہ تھا تو اس کی بنیاد ایک اور بڑے مفروضے پر تھی: "پاکستان کا ایک تہذیبی وحدت ہونا"۔ عسکری کے نزدیک یہ مقولہ مفروضہ نہیں بلکہ ایک حقیقت تھی۔ لیکن ایسی حقیقت جسے بروئے اظہار آنے کے لئے اس عظیم انسانی عزم کی ضرورت تھی جو حقیقتوں کو توڑ پھوڑ کر خوابوں کو حقیقت بنا دینے کا ہنر جانتا ہے۔ اگر کوئی ایسا انسانی عزم ہوتا یا ہو سکتا ہے، تو عسکری کا پاکستانی ادب ایک مفروضے سے واقعہ بن جانے کا پورا امکان رکھتا ہے اور اس کے اولین نمونے انہیں ناصر کاظمی جیسے چند شعراء وسعادت حسن منٹو اور قدرت اللہ شہاب کی تحریروں میں نظر بھی آئے تھے۔ خود احتسابی اور اپنے خلاف گواہی دینا، اگر اسلامی اصولوں میں داخل ہے تو ان کا کہنا تھا پاکستانی ادب کا آغاز "کھول دو" اور "یا خدا" کی صورت میں انہی اسلامی اصولوں سے ہوا ہے۔ "ہمیں خوشی ہے کہ پاکستانی ادب خود پاکستانیوں پر تنقید سے شروع ہوا ہے۔ اگر پاکستانی ادیب واقعی اسی انداز سے 'پاکستان کے خلاف' لکھنا شروع کر دیں تو پاکستان کا مستقبل محفوظ ہے۔" اپنے اسی مضمون میں انہوں نے پاکستان میں نئی ادبی تحریک کو منٹو کی افسانوی اور اقبال و فراق کی شعری روایت سے جوڑا تھا۔ اور لکھا تھا کہ یہاں "پاکستانی" اور "اسلامی" ادب کی جو نئی ادبی تحریک شروع ہوگی وہ "منٹو کے ٹھوس افسانوں... اور شاعری میں اردو غزل کی پوری روایت اقبال اور فراق کی شاعری پر" قائم ہوگی۔ (۳) لیکن پاکستان کی تہذیبی وحدت کا یہ امکان کس قدر بروئے کار آ سکا؟ افسوس کہ اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لئے بعض خارزاروں سے گزرنا لازم ہے، جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ قومی تشخص کے جن بحرانوں کا ذکر بعد کے دانشوروں کی تحریروں میں اکثر آتا رہا ہے، عسکری کی ذود حس جبلت نے اسے پاکستان بننے کے چند سال بعد ہی بھانپ لیا تھا۔ ان کے مضمون "پاکستان میں ادب کا مستقبل" ۵۳-۱۹۵۲ء میں، جس کی روشنی میں ہم نے درج بالا سطور میں بات کی ہے، اس صورت حال کا بڑا تفصیلی تجزیہ ملتا ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ پاکستانی ادب کے امکان کی بات انہوں نے کسی وقتی جوش میں نہیں کی تھی بلکہ اس یقین پر کی تھی کہ پاکستان ایک تہذیبی وحدت بننے کے لئے جن بنیادوں کی ضرورت ہے وہ سب کی سب موجود ہیں۔ لیکن آہستہ آہستہ انہیں یہ محسوس ہونے لگا تھا کہ ایک طرف ملک کے ارباب اقتدار کو تہذیبی و کلچری سرگرمیوں کی اہمیت کا ذرا بھی اندازہ نہیں ہے اور دوسری طرف ادیبوں اور دانشوروں کے اندر اپنی تہذیبی بنیادوں کو مضبوط کرنے کیلئے قومی وحدت کا احساس اجاگر کرنے میں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔

"پاکستانی مسلمانوں کی ایک مکمل تہذیبی وحدت بننے کے امکان سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ یہ امکانات ہمیشہ موجود رہے ہیں۔ بات صرف اتنی رہ جاتی ہے کہ ہم ان رجحانات کو تقویت پہنچاتے ہیں یا انہیں کمزور کرتے ہیں۔ مجھے شکایت صرف یہ ہے کہ اس چار سال کے عرصے میں ہم نے دونوں میں سے ایک بات بھی نہیں کی اور اب کسی پتہ نہیں چلتا کہ ہو کیا رہا ہے"۔ (مقالات، ج ۱، ص ۸۴-۸۳)

اس مسئلے کو انہوں نے ملک کے عسکری دفاع سے بھی زیادہ اہم اور نازک قرار دیتے ہوئے لکھا تھا کہ کسی قوم کے پاس زیادہ سے زیادہ ایسی ٹھوس علامتیں ہونی چاہئیں جو قوم کی عمیق ترین زندگی کا مظہر ہوتی ہیں، جن کی حفاظت لوگوں کو اپنی جان اور اپنے بیوی بچوں کی سلامتی سے زیادہ مقدس نظر آئے۔ پاکستانی ادب کو بھی ایک ایسی ہی علامت ہونا چاہیے جو گزرتے ہوئے لمحوں کو مستقبل میں زندہ رکھنے اور آئندہ سے لطف اندوز ہونے کی ضمانت ہو۔ مگر افسوس کہ ہمارے سامنے کوئی مستقبل نہیں رہا: "بہر صورت جہاں تک قومی مفاد کا تعلق ہے ہر آدمی یہی سوچتا ہے کہ جب کسی کو ملک کا خیال نہیں ہے تو مجھے کیوں ہو، اور ہونے سے فائدہ بھی کیا؟ اکیلا چنا کیا بھاڑ پھوڑے گا؟" (مقالات، ج ۱، ص ۸۷) یہ قومی مفاد عسکری کے نزدیک ملک کی "تہذیبی وحدت کا احساس" تھا، جو نہ صرف پاکستان کے دفاع بلکہ پاکستانی

ادب کی تخلیق کا بھی ضامن تھا۔ اگر یہ درست نہیں کہ عسکری پاکستان کی تہذیبی وحدت کے تصور سے دستبردار ہو گئے تھے، تو یہ بھی غلط ہے کہ وہ پاکستانی ادب کے تصور کو غلط سمجھنے لگے تھے۔ جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ انہوں نے خود کوئی پاکستانی ادب کا نمونہ پیدا کر کے کیوں نہیں دکھایا، تو ان لوگوں کے لئے جو ادب کو اجتماعی سرگرمی سمجھنے میں عسکری سے متفق ہیں، اس سوال کا جواب تلاش کرنا مشکل نہیں ہے۔ باقی رہ گئی اپنے مختلف خطوط، خصوصاً صمد شاہین کے نام مذکورہ خط، میں ان کے متذبذب نظر آنے کی بات، تو ایسے موقعوں پر یہ حقیقت فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ اگرچہ عسکری بعد میں واضح تر نتائج پر پہنچ گئے تھے مگر شروع میں ان کے سامنے ان تمام سوالوں کے بنے بنائے جواب نہیں تھے۔ بلکہ ان کی حالت ایک ایسے مضطرب فنکار کی تھی جو ایک سطح پر فن برائے فن کا قائل ہونے کے باوجود دوسری سطح پر فن کو زندگی کی دیگر معنویتوں سے ہم آہنگ بھی دیکھنا چاہتا تھا۔ یاد رہے کہ مذکورہ خط ۱۹۴۸ء کا ہے اور پاکستانی ادب کے بارے میں ان کی یہ رائے جون ۱۹۴۹ء اور بعد کی ہے۔

☆ ☆

۱۹۵۰ء میں لاہور سے کراچی منتقل ہونے کے بعد جب عسکری ملکی و قومی معاملات سے بتدریج بددل ہوتے چلے گئے تو ان کی ذہنی دلچسپیوں کا رخ ایسے مسائل کی طرف ہوتا چلا گیا جن کا تعلق وقتی ہنگاموں سے کم تھا، اور وہ اپنے آپ میں سکڑ سمٹ کر بھی رہنے لگے تھے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ اب انہیں صرف ایسے مسائل سے دلچسپی ہوتی جن کا تعلق فرد کے داخلی معاملات سے ہو۔ باہر کی ہنگامہ آرائی سے جس طرح وہ خود کٹ کر رہ گئے تھے اسی طرح ادب و شعر کے مسائل کو بھی وہ اب صرف انفرادی و ذاتی دلچسپی کے نقطہ نظر سے دیکھتے۔ اجتماعیت پرستی کی جن ہولناکیوں کا انہیں شروع ہی سے احساس تھا، جس کی وہ بار بار پیش بینی بھی کرتے رہے تھے، اور پاکستان آنے کے بعد مسلم لیگی حکومتی کی پالیسیوں میں انہیں اس کا تلخ تجربہ بھی ہو چکا تھا۔ وہ تو ویسے بھی ابتدا ہی سے ادب و فن کے معاملے میں انفرادی انداز نظر کے قائل تھے۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ، مگر انہیں ادب اور زندگی کے اجتماعی تجربے کے پراسرار تعلق سے کوئی ایسا شغف تھا کہ ذاتی سطح پر تمام تر ترک علائق کے باوجود وہ ادب کو صرف ادب تک محدود کر کے نہیں دیکھ سکتے تھے۔ ادب کے جمود کا ذکر تو انہوں نے ۱۹۵۲ء کے قریب شروع کیا تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ "نئے ادب" سے ان کی مایوسی اس سے پہلے ہی شروع ہو چکی تھی۔ اس صورت حال کا مسلسل تجزیہ کرتے ہوئے انہوں نے لکھنے والوں اور گرد و پیش کے عوامل و مظاہر کے درمیان پیدا ہونے والے فصل کا پہلا اہم سراغ "استعارے سے خوف کے عظیم استعارے" میں لگایا تھا۔ اردو زبان اور نثر کی موجودہ حالت کے تجزیے سے انہوں نے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا تھا کہ ایک طرف تو ہمارے لکھنے والوں کا اپنی زندگی کے عمومی مظاہر سے جذباتی تعلق ختم ہوتا جا رہا ہے، دوسری طرف انہیں اپنے تجربات کے اظہار کے لئے نئے اسالیب پیدا کرنے کی ضرورت کا احساس بھی نہیں۔ وہ معاملہ جو حالی وغیرہ کے ہاں استعارے سے فرار کی شکل میں سامنے آیا تھا وہ بتدریج استعاروں، محاوروں اور الفاظ پر گرفت کے اٹھ رہے سے بھی قحط کا شکار ہوتا جا رہا تھا مگر عام ادیبوں کو اس کا شعور بھی نہیں تھا۔

جیسا کہ معلوم ہے عسکری بنیادی طور پر ایک افسانہ نگار، تخلیقی فنکار تھے ان کی بعد کی سرگرمیاں اگرچہ تنقید ہی سے وابستہ ہو کر رہ گئی تھیں مگر حقیقت یہ ہے کہ زندگی، ادب اور تنقید کی طرف ان کے تمام تر رویے ایک تخلیقی فن کار کے رویے تھے۔ زندگی کے ہر مسئلے کو انہوں نے جس رخ سے دیکھا تھا اس کے پیش نظر ہمیں اس بات پر شدید اصرار ہے کہ ان کے تنقیدی تصورات کی درست تفہیم اس وقت تک ممکن ہی نہیں جب تک ان کے رویوں کو ایک ایسے فن کار کے رویوں کے طور پر نہ دیکھا جائے جس کے نزدیک ادب خود زندگی ہی کے تخلیقی وفور کا انسانی شئی تھا۔ وہ ایسے تخلیقی فنکار تھے جس نے اپنے افسانوں میں نہ صرف موضوع و مواد بلکہ زبان و بیان اور اسلوب کی سطح پر بھی بالکل انوکھے تجربے کئے تھے۔ مگر جسے زندگی کی تخلیقی جہت کی بے نہایتی کے گہرے شعور کی وجہ سے اپنی تخلیقی مہارت کی محدودیت کا بھی پورا احساس تھا۔ اسے اگر مغالطہ نہ سمجھا جائے تو ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ عسکری کی تخلیقی صلاحیتوں کے مقابلے میں ان کا تخلیقی وجدان زیادہ ہمہ گیر تھا۔ ان کے تنقیدی شعور کی وسعت نے ان کے اندر کے افسانہ نگار کے سامنے فن افسانہ کو برتنے کے جو طور طریقے اور الفاظ و اسالیب کے جو امکانات رکھے تھے، خود ان کی فنی مہارت انہیں پوری طرح بروئے کار لانے سے عاجز تھی۔ زندگی کے جس اجتماعی تجربے کو وہ ادب میں جھلکتا دیکھنے کے خواہاں تھے وہ ان کے اپنے فنی اظہار کی گرفت سے بھی باہر رہا۔ احمد علی کے ناول دلی کی شام ان کے افسانے "ہماری گلی"، عزیز احمد کے ناول ایسی بلندی ایسی پستی اور منٹو کے افسانوں کی "اجتماعی و عوامی روح" سے ان کی رغبت کچھ ایسے ہی اسباب کی بنا پر تھی۔ اور یہیں کہیں ان کی ترک افسانہ نگاری کے اسباب بھی تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ عام زندگی کے تجربات کو نئے نئے طریقوں سے محسوس کرنے اور ان کے لئے نئے اسالیب بیان وضع کرنے کے شعور نے انہیں تخلیقی اظہار کے ایسے نئے امکانات کے مقابل لا کھڑا کیا تھا کہ جنہیں بروئے کار لانا خود ان کے اپنے بس

کی بات نہ تھی۔

فراق گورکھ پوری نے کسی موقعے پر اپنی شاعری کے بارے میں اپنے اطمینان یا عدم اطمینان کے حوالے سے لکھا تھا کہ "میں جیسی اچھی اور جتنی اچھی شاعری کر سکا ہوں اس سے کہیں اچھی شاعری کا تصور کر سکتا ہوں"۔ (حسن آسم، ص ۳۹) عسکری کی ترک افسانہ نگاری کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انہوں نے جیسے اچھے افسانے لکھے تھے اس سے کہیں اچھے تخلیقی ادب کا تصور ان کے ذہن میں تھا۔ پروفیسر محمد ارشاد نے کسی اور تناظر میں عسکری پر اعتراض کرتے ہوئے ایک دفعہ لکھا تھا کہ ان کا علم ان کی عقل سے زیادہ تھا۔ اس جملے کی شدت اور شقاوت سے قطع نظر ہمارا خیال ہے کہ عسکری کی تنقیدی ذہانت ان کی تخلیقی صلاحیت سے زیادہ تھی۔ اسی لئے فن کار عسکری، نقاد عسکری کے ہاتھوں بے دم ہو گیا تھا۔ جب فن کار اور نقاد کسی ایک ہی شخصیت میں جمع ہو جائیں اور فن کار، نقاد کے نت نئے تقاضوں کو پورا نہ کر سکے تو ایسا حادثہ ہونا بعید از قیاس نہیں۔ جارج واٹسن کا کہنا ہے کہ ایک انتہائی باشعور فن کار اپنی ابتدائی عمر میں اپنی تخلیقی سرگرمیوں کی طرف سے بے اطمینانی کا شکار ہو جایا کرتا ہے۔ پھر وہ اپنی تنقید میں زیادہ وضاحت سے یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ کیا چاہتا ہے: "اصول وضع کرنے کے شوق میں جہاں آرٹ تنقید میں تبدیل ہو جائے تو یہ وہ تنقید نہیں ہوتی جسے فنکار دوسرے درجے کی شے سمجھتا ہے"۔ (۴۲) عسکری کا افسانہ نگاری چھوڑنا اچھا ہوا یا برا، اس کا فیصلہ بے حاصل ہے۔ یہ دیکھنا البتہ مفید ہوگا کہ بارہا افسانہ نگاری دوبارہ شروع کرنے کی خواہش کے باوجود افسانہ نہ لکھ سکنے، اور مستقلاً تنقید ہی کا ہو کر رہ جانے کے بعد انہوں نے اپنی تنقید کے ذریعے لکھنے والوں کے سامنے جو مسائل رکھے اور نئے تجربات و محسوسات کو گرفت میں نہ لینے کا سبب بننے والے عوامل کی بنیاد پر اپنی زبان کی محدودیتوں کا جو شعور پیدا کیا، بیسویں صدی کے ادبی چیلنجوں کا مقابلہ کرنے کے لئے اس کا احساس ضروری تھا یا نہیں؟

تنقید کے اسی وظیفے کے پیش نظر انہوں نے لکھا تھا کہ "جو تنقید تخلیقی کام کرنے والوں کے لئے سفر مینا کے فرائض انجام نہ دے وہ محض مدرسوں کا کھیل ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۳۲) عسکری کی تنقید نے خود کون سا کام کیا؟ راستے کی صفائی کا یا محض مدرسانہ؟ ان کی تنقیدی مہمات کو دیکھتے ہوئے اس کا جواب پانا مشکل نہیں۔ ان کی افسانہ نگاری اور تراجم ہمارے مقالے کا موضوع نہیں۔ مگر ان کی وسیع ترین دلچسپیوں میں ان دونوں سرگرمیوں کی حیثیت بہت بنیادی تھی۔ سراج منیر کا یہ کہنا مبالغہ نہیں کہ

"عسکری صاحب نے اردو کے افسانوی ادب کو شاید اپنی کہانیوں سے اس قدر مالا مال نہیں کیا جس قدر تراجم سے۔ جدید اردو کی نثر خاص طور پر ان کا ہدف تنقید تھی۔ چنانچہ انہوں نے صرف تنقید ہی نہ کی بلکہ فرانسیسی کے ان شاہکاروں کو، جنہیں خود انگریزی والے اپنی وسیع نثری روایت کے باوجود ہاتھ لگانے سے جھجکتے تھے، انہوں نے اردو میں کچھ اس خوبی سے ترجمہ کر دیا کہ جس کی صحیح داد وہی لوگ دے سکیں گے جو تینوں زبانوں سے بیک وقت واقف ہیں۔ فکشن کے ان تراجم سے جو نئے اسالیب، تجربے کی جو نئی لسانی وضعیں، جملے کی ساخت کی نت نئی معنویتیں سامنے آئیں وہ اپنے طور پر ایک الگ مطالعے کی متقاضی ہیں"۔ (سراج منیر، "محمد حسن عسکری، دینی روایت کا مفکر"، در

مشرق کی بازیافت، ص ۱۰۹)

اردو میں ذرائع اظہار اور نثر کے اسالیب بیان میں انہیں جن مسائل کا سامنا رہا اور اردو کی جس کوتاہی کا احساس ہوا اس کی تفہیم میں دوسرے لکھنے والوں کے تجربات کے ساتھ ساتھ ان کی اپنی افسانہ نگاری اور اس سے بھی زیادہ مترجمانہ سرگرمیوں کے دوران پیش آنے والی دشواریوں کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ اگر وہ خود افسانہ نگار نہ ہوتے یا انہوں نے انگریزی و فرانسیسی کے چند چیلنج قسم کے ناولوں کو اردو میں ترجمہ نہ کیا ہوتا تو ممکن نہیں تھا کہ ان کی نظر اردو نثر اور اس کے مختلف اسالیب کی ان باریکیوں پر جاتی جن کا بڑا حصہ ستارہ یا بادبان اور تخلیقی عمل اور اسلوب کے مضامین میں ہے۔ مگر اردو میں افسانہ نگار اور مترجم تو اور بھی گزرے ہیں۔ کیا وہ بھی ان باریکیوں کا ایسا ہی شعور رکھتے ہیں؟ یہی وہ مقام ہے جہاں فنی اظہار کی باریکیوں اور پیچیدگیوں کا بے پناہ شعور رکھنے والے نقاد عسکری کے تخلیقی وجدان کی وسعت و گہرائی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے، جو اپنے ہم عصر ادیبوں کے شعور کو ہی نہیں جھنجھوڑتا رہا بلکہ جس نے سب سے پہلے خود اپنی تخلیقی مہارت کے سامنے چند چیلنج رکھ دیے تھے۔ جزیرے کا اختتامیہ کچھ ایسے ہی چیلنجوں کا بیں کھاتہ ہے۔ بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ اردو کے تمام افسانہ نگار اور شاعر محض اپنی تخلیقیت کے زور پر اپنی زبان کی ان محدودیتوں کا شعور اجاگر نہیں کر سکتے تھے اور راقم اس شقاوت کا اظہار کیے بنا نہیں رہ سکتا کہ خود عسکری بھی اپنی افسانہ نگاری کے اندر بند رہ کر یہ سب نہیں کر سکتے تھے۔ یہ سب تو سخن کا پردہ ہٹا کر ہی کہا جا سکتا تھا۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر عسکری کو اپنی خامیوں کا ایسا ہی شدید احساس تھا تو انہوں نے صرف خود کو موردِ الزام ٹھہرانے کے بجائے

پاکستانی ادب پیدا نہ کر سکنے یا ادب کے جمود و زوال وغیرہ کے مسائل میں دوسروں کو بھی ملوث کیوں کیا؟ اردو میں اگر افعال کی قلت ہے، نثر کے اسالیب میں نئے تجربات کے بیان کی سکت نہیں، یا اگر اردو میں صفات کا استعمال کم ہے، تو اس کیلئے صرف دوسرے ہی ذمہ دار کیوں؟ اس بارے میں اُن کا کہنا تھا کہ ادب کسی فردِ واحد کا معاملہ نہیں ہوتا بلکہ یہ ایک اجتماعی سرگرمی ہے۔ دنیا کے کسی ادب میں بھی کوئی بڑا ادیب تنہا نہیں ہوتا، اس کے زمانے میں اس کے ارد گرد دوسرے ادیبوں کی ایک فوج ہوتی ہے جو اگرچہ بیسیوں قسم کے تجربات کر رہے ہوتے ہیں مگر ان میں بہت سی چیزیں مشترک ہوتی ہیں: "بڑا ادیب تن تنہا نہیں آتا اپنے ساتھ اپنے برابر کے یا اپنے سے کچھ چھوٹے ادیبوں کی ایک ٹولی ساتھ لاتا ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۱۲) وہ یہ نہیں کہتے کہ سب ادیبوں کو ایک ہی طرح کی چیزیں لکھنی چاہئیں، بلکہ یہ کہ ایک دور کے ادیبوں میں ایک تخلیقی یگانگت ہونی چاہیے۔ الفاظ اور آہنگ کی تلاش کسی ایک آدمی کے بس کا روگ نہیں ہوتا، اس کے لئے تو ایک پوری نسل کی ذہنی قوت درکار ہوتی ہے:

> "میں صرف دوسروں کو جہنم رسید کرنے کی فکر میں نہیں ہوں۔ مجھے پورا یقین ہے کہ میں بھی صرف اسی وقت اچھا لکھ سکتا ہوں جب دوسرے بھی اچھا لکھ رہے ہوں گے جنھیں اچھی نثر کہا جا سکے۔ مجھے تو پہلے خود اپنی تحریریں پڑھ کے گھٹن ہوتی ہے، اس کے بعد عام اردو نثر کے خلاص کا احساس ہوتا ہے۔ اگر میں اپنی نثر سے مطمئن ہوتا تو مجھے دوسروں کی فکر کیوں ہونے لگی تھی۔ یہ تو میری خود غرضی ہے کہ میں چاہتا ہوں سب کے سب اچھا لکھنے کی کوشش کریں تاکہ میں ان کی محنت سے فائدہ اٹھا سکوں"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۱۳)

جس زمانے، ۱۹۵۳ء، میں عسکری یہ باتیں لکھ رہے تھے وہ ان کے نزدیک "ادب کے جمود" کا دور تھا، جس کا سبب ان کے نزدیک ادیبوں میں تخلیقی امنگ اور تجرباتی روح کا زوال تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ یہ روح لفظوں کی تراش خراش، فقروں کی بنت، جملوں کی ترکیب اور حرفوں کے صوتی مرکبات تک میں معنویت پیدا کر دیا کرتی ہے۔ "نئے ادب" کی تحریک میں یہ دونوں چیزیں بڑی حد تک موجود تھیں۔ مگر بعد میں ہمارے ادیبوں نے موضوع ہی کو سب کچھ سمجھ کر انہیں تجربات کو دہرانے کا سلسلہ شروع کر دیا ہے۔ نئے تجربے محسوسات کے نئے طریقوں، اسلوب بیان اور اظہار کے نئے سانچوں سے جنم لیتے ہیں۔ نئے ادیبوں کے بارے میں ان کا کہنا تھا کہ ان میں نہ تو نئے داخلی تجربوں کی سکت باقی رہی ہے، نہ ہی یہ شوق ہے کہ جو کچھ اور جتنا کچھ تجربے میں آیا ہے اس کے لئے موزوں ذریعۂ اظہار ڈھونڈیں۔ تجربے اور اسلوب میں باہمی ربط کے بارے میں ان کا کہنا تھا کہ (جہاں) "بعض اوقات داخلی تجربے اپنے لئے (نیا) اسلوب پیدا کرتے ہیں وہاں بعض دفعہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اسلوب بیان پیدا ہو گیا تو وہ نئے تجربوں کو وجود میں لاتا ہے۔ کیونکہ آخر اسلوب (بھی) داخلی زندگی کی تفتیش کا ذریعہ ہے"۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۸۷) یہ بات بظاہر مہمل لگتی ہے۔ لیکن کچھ بڑے ادیبوں کے تجربات کے حوالے سے انہوں نے بتایا کہ اگر کسی کو اپنے وسائل اظہار سے واقعی گہری دلچسپی ہو تو محض انہیں استعمال کرنے کی خواہش ہی سے بعض اوقات وہ تجربات روشن ہوتے چلے جاتے ہیں جو صرف اس خاص اسلوب میں بیان ہو سکتے تھے۔ ہر آدمی کو زندگی میں چند ہی واقعات یا تجربات سے سابقہ پڑتا ہے۔ مگر ان کے لئے نئی ہیئت کی تلاش ہی ان میں وسعت اور ہمہ گیری پیدا کرتی ہے۔ محض موضوعات و واقعات سے دلچسپی ہونا اصل بات نہیں بلکہ انہیں نت نئے اسالیب میں بیان کرنے سے ادب میں جان آتی ہے۔ نئے اسالیب، نئے اظہاری سانچوں اور نئے محسوسات تخلیق کرنے کی خواہش ہی باقی نہ رہے تو یہ ادب کے جمود کی نشانی ہے۔ اس حوالے سے عسکری کے وہ خیالات بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے جس میں انہوں نے "نئی شاعری" کے ہیئتی تجربوں کے پیچھے کارفرما نظامِ اقدار کی شکست و ریخت کے اثرات کی بات کی تھی۔

عسکری کے نزدیک اردو ادب کے اس حال تک پہنچنے کے اسباب کچھ تو فوری تھے اور کچھ کی جڑیں "استعارے کے خوف"، "قحط الفعال"، ادب میں صفات اور محاوروں کے استعمال، وسائل اظہار اور اسالیب بیان کی یکسانی اور پیروی مغرب کی ادھوری اور ناتمام کوشش جیسے معاملات میں دور تک پھیلی ہوئی تھیں۔ آزاد، حالی اور شبلی والے مباحث میں ہم نے بالتفصیل بتایا ہے کہ نئی اردو تنقید کے یہ تینوں بزرگ متفقہ طور پر اس امر کے شاکی تھے کہ فارسی اور اردو کی پرانی شاعری دور از کار تشبیہوں اور رکاوک استعاروں سے بھری ہوئی ہے۔ پرانے نظام کے تربیت یافتہ ہونے کی بنا پر یہ لوگ خود تو استعارے یقیناً استعمال کرتے ہوں گے، اور آزاد تو بقول کے بغیر استعارے کے لقمہ بھی نہیں توڑتے تھے۔ مگر عمومی طور پر استعارے سے ان کا یہ توحش کسی گہری باطنی تبدیلی کا پتہ دے رہا تھا۔ عسکری کا معرکتہ آلآرا مضمون "استعارے کا خوف" ۱۹۵۳ء، اگرچہ زیادہ تر حالی کے تصورِ استعارہ سے بحث کرتا ہے، مگر یہ مضمون بنیادی طور پر جس مسئلے سے تعرض کرتا ہے وہ صرف حالی ہی کا نہیں بلکہ ان تمام لکھنے والوں کا مسئلہ ہے جن کے بارے میں عسکری کی تشخیص یہ تھی کہ یہ اپنی قوم کے اجتماعی آدرشوں سے کٹے ہوئے ہیں۔ پاکستانی ادب کے امکان سے لے کر اردو کے جمود اور موت کے مسئلے تک، اور پھر ادبی مسائل سے بحث کرتے کرتے ماورائے ادب

چلے جانے تک، اپنی ادیب برادری سے ان کا اگر مسلسل کوئی ایک شکوہ رہا ہے تو یہی کہ اردو کے ادیبوں کا نہ صرف اپنے قاری، معاشرے اور زندگی کے اجتماعی تجربے سے تعلق ختم ہو چکا ہے بلکہ یہ کہ اپنے ادبی تجربات کو نئے سرے سے محسوس کرنے اور ان محسوسات کو بیان کرنے کیلئے نئے اسالیب وضع کرنے کی اہلیت سے بھی یہ محروم ہوتے جا رہے ہیں۔ اس پس منظر میں بظاہر حالی پر لکھتے ہوئے اس مضمون کے بین السطور دراصل ادیبوں کے انہی رویوں سے بحث ہے:

> "خیر، ایک آدھ لکھنے والا استعارے سے ڈرتا ہے تو ڈرا کرے، لیکن اگر سو سال تک ادیبوں کی نسلیں کی نسلیں استعارے سے لرزتی رہیں تو اس سے کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے؟ اب ہر بات مجھی سے نہ کہلوایئے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۴۸)

مگر اس زمانے میں انہوں نے اردو زبان، نثر، اسالیب بیان، استعارے، محاورے اور قدرت الفاظ وغیرہ پر جو کچھ لکھا ہے اس میں کہنے کی ہر بات ہی کہہ دی تھی۔

آئندہ سطور میں ہم اجتماعی زندگی سے کٹ جانے کے مسئلے کو عسکری کے چند ایسے مضامین کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کریں گے جن میں انہوں نے اردو کے ذرائع اظہار اور نثری اسالیب بیان کا جائزہ لیا ہے اور دیکھیں گے کہ سرسید و حالی کے بعد اردو کے ادیبوں اور ان کے تہذیب و کلچر کے مابین آنے والے فصل کے اثرات ان کے طرز احساس اور زبان و نثر پر کیونکر پڑے ہیں۔ استعارے کے خوف کا مسئلہ عسکری نے اگرچہ بحوالہ حالی چھیڑا ہے کہ مابعد اردو تنقید میں پیچ در پیچ استعاروں سے گریز کے مخصوص خیالات انہی کے ذریعے عام ہوئے ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ استعارے سے خوف کا مرض صرف حالی ہی میں نہیں بلکہ عسکری کی تشخیص کے مطابق یہ ان تمام افراد و جماعتوں کا مسئلہ ہے جو عقل و منطق کے نام پر زندگی کے صرف افادی پہلو پر نظر رکھتے ہیں۔ استعارے کے وظیفے پر عسکری کے یہ اشارات چند در چند پہلوؤں کی بنا پر بے مثال ہیں۔ سب سے پہلے تو یہی دیکھئے کہ انہوں نے استعارے کے عمل کی جو وضاحت کی ہے وہ اپنی روح میں قدیم علمائے بیان و بلاغت کی بتائی ہوئی تعریف کے خلاف نہ ہوتے ہوئے بھی اپنی توضیحی و اطلاقی حیثیت میں ان سے بالکل الگ، منفرد اور ہر قسم کی اصطلاحی گراں باریوں سے محفوظ ہے۔ پھر انہوں نے استعارے کو عام زبان کا حصہ قرار دیتے ہوئے حالی کی غلط تعبیرات سے جس طرح اسے نکالا ہے وہ نفسیاتی اصول لسان کے بھی مطابق ہے۔ (۴۳)

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں استعارے کی جو تعریف کی ہے، اس کا لب لباب بقول عسکری یہ ہے کہ ۱۔ اس کے ذریعے لمبی چوڑی بات مختصراً ادا کی جا سکتی ہے؛ ۲۔ روکھا پھیکا مضمون مزیدار ہو جاتا ہے؛ ۳۔ بعض خیالات کے اظہار میں، جہاں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے وہاں، استعارے سے شعر میں لطف و اثر پیدا ہو جاتا ہے؛ اور ۴۔ استعارہ یہ فرائض تب سرانجام دے سکتا ہے اگر وہ بعید از فہم نہ ہو، ورنہ شعر چیستاں بن جاتا ہے۔ استعارے کی اس تعریف پر عسکری نے دو نہایت بنیادی اعتراضات کیے ہیں: ۱۔ استعارہ اصل زبان سے الگ کوئی شے نہیں ہوتا ہے؛ اور ۲۔ استعارے کے لئے بعید از فہم نہ ہونے کی شرط لگا کر اسے دائرۂ عقل کے اندر رکھنے کی جو کوشش کی گئی ہے، وہ غیر ضروری ہے۔ اس کی تفصیل یہ ہے: "اصل زبان" کے بارے میں یہ خیال کہ وہ صرف اُن خیالات و جذبات کے اظہار کے لئے وجود میں آئی ہے جو ہمارے ذہن کے شعوری حصے میں جنم لیتے ہیں، بالکل غلط ہے۔ کیونکہ نہ تو شعوری و عقلی ذہن انسانی وجود کا پورا حصہ ہے، نہ اس کے ذرائع اظہار محض زبان تک محدود ہیں۔ انسان جب پورے ہوش و شعور کی زبان بولنے لگتا ہے تو اس سے کہیں پہلے اس کا وجود جبلتوں اور لاشعور کی گرفت میں ہوتا ہے۔ لہٰذا

> "ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں، اس میں بھولا ہوا یا زبردستی بھلایا ہوا تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارے سے الگ 'اصل زبان' کوئی چیز نہیں۔ کیونکہ زبان خود استعارہ ہے۔ چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان مناسبت اور مطابق ڈھونڈنے یا خارجی اشیاء کو اندرونی تجربے کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے اس لئے تقریباً ہر لفظ ہی ایک مردہ استعارہ ہوتا ہے۔ اصل زبان یہی ہے" (ستارہ یا بادبان، ص ۴۶)

عسکری کہتے ہیں کہ ان مردہ استعاروں کے مقابلے میں شاعر یا نثر نگار جن استعاروں کو بطور خاص تخلیق کرے ہم انہیں زندہ استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن ان دونوں قسم کے استعاروں کی پیدائش کا عمل وہی ہے جو خواب کی پیدائش کا ہے۔ جس میں مختلف و متضاد اور قبول و ناقبول چیزیں ایک لاشعوری سمجھوتے کے تحت گھل مل کر ایک ہو جاتی ہیں۔ خواب یا استعارے کی تخلیق میں ہمارا شعور، لاشعور، اجتماعی لاشعور، احساس، جذبہ اور خیال سب شریک ہوتے ہیں۔ لہٰذا استعارے کی تخلیق کیلئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہیے اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی، اور اپنے آپ سے نکل کر اپنے گرد و پیش سے رابطہ قائم کرنے کی۔ جس طرح خواب کے لئے عقل و منطق کا پابند ہونا

ضروری نہیں، اسی طرح استعارے کا معاملہ بھی ہے۔ یہاں نظم ونثر کی تفریق بھی جائز نہیں۔ کیونکہ تخلیقی عمل میں اندرونی اور بیرونی دنیا کو قبول کئے اور ایک دوسرے میں سموئے بغیر چارہ نہیں، "اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے استعارے کی پیدائش"۔

استعارے کی تخلیق کے طریق کار اور دائرۂ عمل کے اس تصور میں جو نکات پنہاں ہیں ان میں سے سب سے اہم یہ ہے کہ ہماری کلاسیکی شعریات میں استعارے کی تخلیق کا جو طریقہ رہا ہے، جسے ہم قدیم تنقید اور شبلی کے مباحث میں بیان کر چکے ہیں، یہاں اس کے نفسیاتی جواز بھی موجود ہیں۔ جس شئے کو مابعد آزاد تنقید میں 'دور از کار اور بعید از فہم'، گویا خلاف عقل، استعارے قرار دیکر مسلسل رد کیا جاتا رہا ہے، وہ اصل میں کسی لفظ کے استعاراتی مفہوم کو لغوی معنی میں قبول کر کے اس سے دوبارہ استعارہ بنا لینے کا وہ طریقہ ہے جسے سبک ہندی میں ہمیشہ مستند سمجھا گیا ہے۔ عسکری اس استعارے کیلئے عقل ومنطق کی پابندی ضروری نہیں سمجھتے۔ یہ ایک انداز سے حسن تعلیل کا معاملہ ہے، جس میں علت کے عقلی جواز کو ایک شوخی سے تحلیل کر دیا جاتا ہے۔ اس سے ان سینکڑوں ہزاروں اشعار کی تفہیم کی درست سمت متعین ہوتی ہے جنہیں حالی وغیرہ چیستان اور مہمل قرار دیتے رہے ہیں۔ جبکہ عسکری کے تصور استعارہ کے مطابق چیستاں میں بھی شعریت ہو سکتی ہے۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۹)

اسی اصول کے مطابق شمس الرحمن فاروقی نے ایک بظاہر مہمل شعر

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں
مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

کے بارے میں لکھا ہے کہ "ممکن ہے کسی مخصوص سیاق وسباق (مثلاً خواب وغیرہ) میں یہ شعر بھی مہمل نہ رہ جائے"۔ (شعر، غیر شعر اور نثر، ص ۸۷) اور پھر زبان کے بارے میں عسکری کے اس تصور کے پیش نظر کہ یہ صرف شعوری ذہن کی زائدہ نہیں بلکہ اس میں بھولے بسرے تجربات بھی ظاہر ہوتے ہیں، چیستانی اشعار کے ذریعے فن میں "ماورائے عقل یا انسانی ہستی کے حیاتیاتی عمل" سے متعلق تجربات کے اظہار کی گنجائش بھی موجود ہے کیونکہ عسکری خود کہتے ہیں کہ اگر کوئی خلاف عقل تجربہ بیان کرنا ہو تو اس کے لئے بھی تو کوئی اسلوب ہونا چاہیے۔ مثلاً درج بالا شعر ہی کو اگر کسی Surrealistic صورت حال کا بیان کہہ جائے جس کے لئے عقل ومنطق کا پابند ہونا ضروری نہیں تو شعر کو کیونکر چیستان کہا جا سکتا ہے؟ علاوہ ازیں اس تصور میں استعارے کے استعمال کیلئے اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی ہمت اور اپنے گرد وپیش کی دنیا کو کھلے دل سے قبول کرنے کی جس ضرورت کو لازمی قرار دیا گیا ہے، اس میں بھی تہہ در تہہ معنویتیں ہیں۔ اسی طرح جبلتوں کی حیات افزا یا ہلاکت خیز قوتوں سے گھبرا کر صرف عقلی نظام کے اندر قلعہ بند ہو جانا، اور اپنے آپ سے نکل کر گرد وپیش کی دنیا اور دوسروں سے تعلق جوڑنے سے گھبرانا ہے۔ عسکری کہتے ہیں جس طرح دل میں عشق پیدا ہونے سے خود پرستی نکل جاتی ہے اسی طرح استعارہ اور خود پرستی بھی ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ یہ ہر قسم کے تضادات --- جذبے اور فکر، شعور ولاشعور، جسم ودماغ، فرد اور جماعت، انسان اور کائنات --- کو تحلیل کر دینے کا فن ہے۔ استعارہ استعمال کرنا اور سچا عشق کرنا برابر کا کام ہے کیونکہ دونوں دوسرے، غیر یا تضاد کو ایک وجود میں تحلیل کر دینے سے عبارت ہیں۔

عسکری لکھتے ہیں کہ استعارہ استعمال کرنے کیلئے عشق کے علاوہ دوسری صلاحیت انکساری کی ہونی چاہیے۔ انکساری کا مطلب ہے صرف اپنی ہستی ہی کو زندگی کا واحد اصول نہ سمجھنا۔ اسی طرح استعارہ کائنات میں کار فرما دیگر مختلف ومماثل اصولوں کو ایک دوسرے میں جذب کر کے ایک بزرگ تر وحدت تشکیل دیتا ہے۔ لہٰذا جو لوگ استعارے سے ڈرتے ہیں وہ عشق، انکسار، دوسروں کے وجود اور زندگی کے تلاطم کو تسلیم کرنے سے گریزاں ہوتے ہیں: "جو شخص یا جماعت استعارے سے ڈرتی ہے وہ دراصل زندگی کے مظاہر اور زندگی کی قوتوں سے ڈرتی ہے، جینے سے گھبراتی ہے...(اس لئے حالی) کے بعد آنے والے زندگی کا نام لے لے کر زندگی سے بھاگتے رہے" ہیں۔ "ان میں تجربے کی نئی نئی حقیقتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی ہمت نہیں ہوتی۔ اس لئے وہ ہر قسم کی غیر منطقی باتوں کی طرف سے خطرہ محسوس کرتے ہیں"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۳۸، ۲۷، ۳۱ تا ۳۰) تجربے کے انتخاب میں عسکری نے لکھا تھا کہ ظواہر کی چٹانیں صرف دو ہی آلوں سے ٹوٹتی ہیں "محبت اور انکساری" سے۔ (عسکری کے افسانے، ص ۱۹۳) اکبر الٰہ آبادی پر لکھتے ہوئے تخیل سے خوف کھانے والوں کی بھی عسکری نے وہی خصوصیات بتائی تھیں جو استعارے سے ڈرنے والوں کی ہیں یعنی "خود پرستی وعقل پسندی"۔ (جھلکیاں، ص ۱۴۹) تخیل اور استعارے میں جو نسبت ہے وہ ظاہر ہے۔ ان سب چیزوں کو جوڑ کر دیکھنے سے جو نتائج نکلتے ہیں ان پر تبصرہ تحصیل حاصل ہے۔ عسکری نے تخیل، استعارے اور عشق سے گریز کرنے والوں کے اندر اجتماعی تجربے سے خوف زدگی اور اردو شعر ونثر کو اس سے پہنچنے والے نقصان کا جو سراغ لگایا ہے اس کی شہادتیں انہوں نے اپنے اُس دور کے اکثر مضامین میں نئے نئے حوالوں سے مہیا کی ہیں۔ کبھی قطعاً افعال کا تجزیہ کر کے، کبھی الفاظ پر اوبیوں

کی گرفت نہ ہونے اور کبھی محاوروں سے گریز کے مظہر میں انہوں نے انسانی دنیا اور فطرت کے عمل اور اجتماعی زندگی اور انفرادی تجربات میں پیدا ہونے والی دراڑ کا پتہ دیا ہے۔

استعارے کی طرح محاورہ بھی عام زبان کا حصہ ہوتا ہے، اور اس کی بنیاد کسی نہ کسی استعارے پر ہی ہوتی ہے۔ عسکری کی تشخیص ہے کہ استعاروں اور محاوروں سے گریز کا عمل انسانوں کے باطن میں ہونے والی کسی گہری تبدیلی کی وجہ سے ہوتا ہے۔ چند ایک محاوروں کی مثالوں سے انہوں نے واضح کیا ہے کہ:

> ''محاوروں میں اجتماعی زندگی کی تصویریں، سماج کے تصورات اور معتقدات، انسان، فطرت اور کائنات کے متعلق سماج کا رویہ یہ سب باتیں جھلکتی ہیں۔ محاورے صرف خوبصورت فقرے نہیں یہ تو اجتماعی تجربے کے ٹکڑے ہیں... محاورہ استعمال کرنے کا فائدہ یہ ہے کہ اس کے ذریعے انفرادی تجربے کو اجتماعی تجربے کے پس منظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ محاورہ فرد کو معاشرے میں گھلا دیتا ہے... محاورہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ فرد کے ایک تجربے کو اس کے دوسرے تجربوں سے، فرد کے تجربے کو سماج کے تجربے سے الگ نہیں کیا جا سکتا... (یہ) ہمیں زندگی کی پیچیدگیاں اور رنگا رنگی یاد دلاتا ہے۔ اس کے ذریعے مختلف تجربات کا تضاد اور تقابل نظر کے سامنے آتا ہے۔ چونکہ محاورہ فرد کو کھینچ کے پھر اجتماعی زندگی میں واپس لے آتا ہے اس لئے اسی وقت استعمال ہوتا ہے جب فرد اپنے معاشرے سے تعلق برقرار رکھنا چاہے۔ یعنی محاورہ ایک مربوط اور منضبط محاورے (معاشرے؟) کی پیداوار ہے۔ جب فرد اپنے معاشرے سے بچھڑ جائے اور وہ دوبارہ معاشرے میں گھل مل جانے کی خواہش بھی نہ رکھتا ہو تو پھر نہ محاورے استعمال ہو سکتے ہیں، نہ ان کی ضرورت باقی رہتی ہے''۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۲۵)

یہ طویل اقتباس یہ واضح کرنے کیلئے دیا گیا ہے کہ محاورے کو عسکری محض ادبی مسئلہ نہیں بلکہ انفرادی اور اجتماعی زندگی کا سروکار کہتے ہیں۔ کیونکہ محاورے اس وقت ذہن میں آتے ہیں جب افراد اجتماعی زندگی سے تعلق رکھتے ہوں۔ ان کا کہنا ہے کہ محاورے پرانی کتابیں دیکھ کر یاد نہیں ہوتے بلکہ اپنی اور گرد و پیش کی زندگی سے تعلق کی بنیاد پر پیدا ہوتے ہیں۔ یہ ''اجتماعی زندگی کی شاعری ہیں... جب تک ہمیں اجتماعی زندگی میں شاعری نظر نہیں آئے گی ہم محاورے بھی استعمال نہیں کر سکیں گے''۔ (ایضاً ص ۱۲۷) مسئلہ یہ نہیں کہ بدلے ہوئے سماجی پس منظر میں پرانے محاورے ہم کیونکر استعمال کریں، مسئلہ یہ ہے کہ نئے محاورے کیوں نہیں بن رہے، ان کی پیدائش کیوں رک گئی ہے؟ اس کی تہہ میں وہ صرف ایک بات بتاتے ہیں ''ہمیں اپنی زندگی سے تخلیقی دلچسپی اور جذباتی تعلق نہیں رہا، ہم اپنے متضاد تجربات کو گھلا ملا کر ایک نہیں بنا سکتے۔'' ''ذہن میں یہ صلاحیت تو اسی وقت آتی ہے جب فرد اور معاشرے میں سچا ربط ہو... جب ربط اتنا گہرا ہو کہ ہمیں اس ربط کی موجودگی کا خیال بھی نہ آئے''۔ (ایضاً ص ۲۸) عسکری کی تشخیص ہے کہ فرد اور معاشرے میں ربط بکھرنے کا پہلا بڑا ثبوت غالب کی شاعری میں ملتا ہے۔ اور ہمیں معلوم ہے کہ عبدالرحمٰن بجنوری غالب کے محاورے استعمال نہ کرنے کا ذکر بڑے تعریفی انداز سے کر چکے ہیں!

زندگی کی غیر افادی سرگرمیوں کے انحطاط اور ادب کے زوال کی بحث میں عسکری جہاں ادبی تجربات میں یکسانی کا گلہ کرتے ہیں تو اس کا سبب بظاہر وہ یہ بتاتے ہیں کہ ادیبوں کو الفاظ اور اسالیب بیان پر گرفت نہیں رہی۔ مگر وہ اس کا عکس بھی صحیح سمجھتے ہیں اگر یہ درست ہے کہ نئے تجربات کے اظہار کے لئے الفاظ پر قدرت اور اسالیب بیان پر گرفت ہونی چاہیے تو بعض اوقات نئے الفاظ اور محسوسات کے نئے طریقوں سے بھی پرانے محسوسات اور پرانے تجربات میں جان آنے لگتی ہے، نئے اسالیب بیان سے محسوسات میں بھی تبدیلی آنے لگتی ہے۔ (۴۴) نئے اسالیب کی ایجاد میں استعاروں اور محاوروں کے استعمال، افعال اور الفاظ کی قدرت کے فقدان کے علاوہ عسکری کچھ شائبہ اردو نثر کا بھی سمجھتے ہیں۔ وہ جب اردو کے وسائل اظہار اور اسالیب بیان کی یکسانی کا شکوہ کرتے ہیں تو ان کا اشارہ زیادہ تر نثری اسالیب کی کچھ خاص ''کوتاہیوں'' کی طرف ہوتا ہے۔ چونکہ وہ خود ایک رجحان ساز افسانہ نگار، خلاق مترجم اور ماہر نثر نگار تھے، اس لئے انہیں اردو نثر کی خوبیوں اور کوتاہیوں کا خوب خوب تجربہ تھا۔ مغربی ادب اور انگریزی و فرانسیسی نثر سے اپنی طبعی دلچسپی کی بنا پر ان کی خواہش تھی کہ ان زبانوں کے مختلف اسالیب کی لطافتیں، باریکیاں اور پیچیدگیاں اردو نثر میں بھی پیدا ہوں۔ فی الجملہ اپنی افسانوی و تنقیدی نثر اور مترجمانہ مہارت کے ذریعے انہوں نے اردو نثر کے وسائل اظہار میں اضافہ بھی بہتیرا کیا ہے۔ مگر انگریزی و فرانسیسی نثر کے مقابلے میں اردو نثر کی تنگ دامنی اکثر ان کے آڑے آتی رہی ہے۔ اپنے انہی تجربات اور تخلیقی نثر کے اسی شعور کی بنا پر وہ اپنے ہم عصروں سے اکثر شکوہ کناں رہے ہیں کہ آپ دوسری زبانوں کے ادیبوں کی طرح نئے نئے وسائل اظہار کیوں تلاش نہیں کرتے اور نئے نئے اسالیب کی تلاش سے اپنے محسوس کرنے کے طریقوں کو وسعت کیوں نہیں دیتے۔

عسکری نے اردو نثر کی جن کمزوریوں اور کوتاہیوں کی طرف اشارہ کیا ہے ان میں سے بعض خلقی اور موروثی تھیں جن کی ذمہ داری ان کے معاصر ادیبوں کے سر یقیناً نہیں تھی۔ مگر اس کی کمزوری کا احساس نہ کرنا اور اگر احساس تھا تو اسے دور کرنے کی کوشش نہ کرنا اور اسے دنیا کی بڑی زبان مان کر خود اطمینانی میں مبتلا رہنا یقیناً ایک مجرمانہ غفلت تھی۔ عسکری کا تمام تنقیدی شور و شغب اسی غفلت و خود اطمینانی کے خلاف تھا۔ اور پھر یہ بھی حقیقت ہے کہ جب اپنے بعض ادبی سوالات کی کھوج کرتے کرتے انہیں یہ احساس ہونے لگا کہ ان میں سے بعض مسائل کی جڑیں ادب کی سرزمین کے نیچے ماورا مابعد الطبیعیات میں اتری ہوئی ہیں تو انہیں اردو نثر کی بعض کوتاہیوں کا "جواز" بھی مل گیا تھا۔ کیونکہ اب وہ اسے مغربی نثر کے بجائے مشرقی روایت کے پس منظر میں دیکھنے لگے تھے۔ اردو نثر کے خلاف عسکری کا استغاثہ بہت وسیع ہے، مگر آئندہ سطور میں ہم خود کو چند بنیادی امور تک محدود رکھنے کی کوشش کریں گے۔ جہاں تک ہمارا خیال ہے ان کی طرف سے اردو نثر کی ان کوتاہیوں کا باضابطہ اظہار ان کے مضمون "گر ترجمے سے فائدہ اخفائے حال ہے" ۵۲ء۔ ۱۹۵۳ء، میں ہوا ہے جو ظاہر ہے کہ انگریزی و فرانسیسی اسالیب اظہار کو اردو زبان میں منتقل کرنے کے دوران پیش آنے والی مشکلات کے تجربے کا نتیجہ ہے۔ دوسری زبانوں سے اردو میں تخلیقی ادب کے تراجم کو عسکری بہت ضروری سمجھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ تخلیقی ادب کا دور تخلیقی تراجم کے بعد آیا کرتا ہے۔ اس لئے انہوں نے خود بھی اردو میں تراجم کئے اور ترجمے کی سرگرمیوں کو ہمیشہ سراہا بھی۔ ("کچھ ترجمے کے بارے میں" مشمولہ مقالات، ج ا، ص ۲۳۴) کسی بھی دوسری زبان سے ترجمے کا جواز عسکری کے نزدیک یہ تھا کہ اس کے ذریعے ہمیں تخلیقی تجربہ ملنا چاہیے اور اپنی زبان کی اسالیب میں اضافہ ہونا چاہیے۔ ترجمے کا یہ مقصد کہ اس کے ذریعے ہمیں دوسری زبان کی کہانی یا خیال کا پتہ چل جائے بہت ادنیٰ مقصد ہے۔ اپنی زبان کی دشواریوں کے پیش نظر ایزرا پاؤنڈ کے تتبع میں وہ اچھا ترجمہ اسے کہتے ہیں "جس میں چاہے اصل زبان کی روح برقرار نہ رہے لیکن وہ کچھ نہ کچھ ضرور بن جائے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۴۳) یہ "کچھ نہ کچھ" کی شرط انہوں نے اپنی زبان کے ان محدود اسالیب کے پیش نظر لگائی ہے جن کی وجہ سے دوسری زبانوں سے ادراک کے بعض محسوس تجربات (خیالات نہیں) اردو میں منتقل نہیں ہو سکتے۔

اردو نثر کی بنیادی مجبوری عسکری یہ بتاتے ہیں کہ اس میں جملہ اکثر "فعل" پر ختم ہوتا ہے اور "تا ہے"، "تا تھا"، "تے تھے" وغیرہ کی تکرار نثر کے آہنگ کو برباد کر کے رکھ دیتی ہے۔ پھر جملہ اگر لمبا ہو جائے تو چار پانچ دفعہ "کا"، "کی"، "کے" کا آنا الگ دردِ سر ہوتا ہے۔ کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں لمبا جملہ لکھنے کی روایت نہیں۔ صرف رواں، سلیس اور چھوٹے جملے ہی کو اچھی نثر کی خوبی سمجھا جاتا ہے۔ طویل اور پیچیدہ جملہ، جو محض "اگر مگر"، "اور"، "لیکن" وغیرہ لگا کر نہ بنایا گیا ہو، جو چھوٹے جملوں کا مجموعہ نہ ہو، بلکہ شروع سے آخر تک ایک واحد تاثر دیتا ہو، لکھنا، اردو نثر میں ممکن نہیں ہے۔ اس مجبوری کی وجہ سے اس میں کوئی ایسا پیچیدہ خیال، جس میں جز و کل کا احاطہ ہو، جذبہ و خیال کی وحدت ہو، بیان نہیں ہو سکتا۔ اردو نثر کی اس بنیادی "خرابی" کے عسکری نے جتنے بھی اسباب گنوائے ہیں ان کے نزدیک ان سب کی تہہ میں بنیادی مسئلہ صرف یہ ہے کہ مغربی ادب کی نثر میں "صفات کے استعمال" کا جو اہتمام اور طریق کار ہے، وہ ہماری اردو نثر میں تا حال ممکن نہیں ہوا۔ صفات کے استعمال کے مسئلے کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ عسکری ایک طویل عرصے تک مسلسل اس معاملے میں الجھے رہے ہیں۔ ۱۹۶۰ء میں ایک اعتبار سے وہ اس مسئلے پر حتمی طور پر ایک نتیجے پر پہنچ گئے تھے۔ لیکن ان مسائل کا بار یک بینی سے جائزہ لینے پر نظر آتا ہے کہ اپنی افسانہ نگاری کے دور، ۱۹۴۰ء، میں بھی انہیں اس چیز کا پورا شعور تھا۔ پھر اپنے ترجموں کے دوران تو یہ مسئلہ ان پر اس شدت سے حاوی ہوا کہ اپنے خود منتخب کردہ دوسرے تنقیدی مجموعے ستارہ یا بادبان میں انہوں نے اس مسئلے سے بحث کرنے والے چار پانچ مضامین شامل کئے اور اپنے آخری مجموعے وقت کی راگنی کے مضامین میں اس مسئلے کو حتمی طور پر فیصل کر دیا۔ انہوں نے اپنے جن مضامین میں اس مسئلے کو بیان کیا ہے، وہ یہ ہیں: "کچھ اردو نثر کے بارے میں"؛ "گر ترجمے سے فائدہ اخفائے حال ہے"؛ "اسالیب نثر اور ہمارے ادیب" اور "ادب میں صفات کا استعمال" ۱۹۶۰ء۔ (۴۵)

عسکری کے ان مضامین کی روشنی میں اردو نظم و نثر میں صفات کے استعمال کے مسئلے کا لب لباب یہ ہے۔ ہماری پرانی نثر میں خارجی چیزوں کا جو بیان ملتا ہے وہ فہرست کے طریقے سے ہے، کسی چیز کی نوعیت یا خاصیت بتانے کی ضرورت نہیں سمجھی جاتی۔ جملے میں عموماً اسم سے پہلے بس ایک صفاتی لفظ یا فقرہ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس انگریزی میں یہ ہوتا ہے کہ اگر کسی میز کا ذکر آ گیا ہے تو ساتھ ساتھ یہ بھی بتایا جائے گا کہ میز کون سی لکڑی کی تھی، رنگ و شکل کیا تھی۔ اس کا کوئی حصہ اگر ٹوٹا ہوا تھا تو اس کا بیان بھی اسی جملے میں شامل ہوگا، جس سے یہ جملہ طویل ہو جاتا ہے مگر انگریزی میں یہ کوئی عیب نہیں بنتا۔ (۴۶) ان کا کہنا ہے سن ۳۶ء کے "نئے ادب" کی تحریک میں جب فرانسیسی و روسی ادب کے تراجم اردو میں ہوئے تو ہمارے ادیبوں نے اس سے صرف دو باتیں سیکھی تھیں۔ ایک تو جذبات کی آمیزش کے بغیر خارجی چیزوں کا بیان، جو

مثلاً اوپر انگریزی کا طریقہ کار بیان ہوا ہے؛ دوسرے تلازمہ خیال کا اصول۔ دوسرا اصول اردو میں برتنے پر کوئی خاص مشکل اس لئے پیش نہیں آئی تھی کہ ایک خیال یا ایک تصویر کا سلسلہ دوسرے سے ملاتے جانے میں اردو نثر کا اسلوب رکاوٹ نہ بنتا تھا مگر اردو میں صفاتی کلمات نہ لگائے جاسکنے کی وجہ سے پہلا اصول نبھانا مشکل تھا۔ لہٰذا کوشش ہوئی کہ اردو میں انگریزی کی طرح کئی کئی صفاتی جملے ایک ہی جملے کے اندر لائے جائیں۔ شروع میں یہ چیز بہت ناگوار گزرتی تھی۔ اس مشکل پر قابو پانے کے لئے یہ طریقہ نکالا گیا کہ انگریزی کے طویل جملے میں صفاتی کلمات کو اسم سے دور ہٹا کر ضمنی جملے کی شکل دے دی جائے، یعنی تصویر کے ہر ٹکڑے کو ایک دوسرے سے الگ کر دیا جاتا ہے۔ لیکن اس میں خرابی یہ ہے کہ اردو میں یہ جملہ پڑھنے والا کسی منظر یا بیان کردہ شے کو اس کے اجزا سمیت ایک نظر میں نہیں دیکھ سکتا، بلکہ پہلے اجزا کو دیکھتا ہے اور پھر ان ٹکڑوں کو ذہن میں جوڑ کر پوری شکل بناتا ہے۔ اس سے نقصان یہ ہوتا ہے کہ خیال اگرچہ سمجھ میں آجاتا ہے، مگر مصنف نے جو پورا منظر یک آن دکھانے کا وصانی تجربہ پیدا کیا تھا وہ ترجمے میں آکر اجزا میں بٹ جاتا ہے۔ دوسا نتیجہ یہ کہ ادب خیالات سے زیادہ تجربات پیش کرنے کا نام ہے۔ (۴۷)

عسکری کا خیال ہے کہ نئے ادب کے ذریعے اردو میں جو تبدیلی آئی تھی وہ فی الاصل موضوعات اور تجربات کی تھی۔ اس میں ذریعہ اظہار اور اسالیب بیان کی طرف بہت کم توجہ دی گئی۔ یہ لوگ جذبات اور موضوعات کے ذریعے لکھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ اندرونی تجربے کو اسلوب و الفاظ کے ذریعے کیونکر محسوس کیا جائے اور ان محسوسات کے بیان کے لئے ذریعہ اظہار اور اسلوب میں تبدیلی کی ضرورت ہے یا نہیں، اس پر نہیں سوچا گیا۔ ہمارے ہاں صرف رواں، سادہ اور سلیس اسلوب ہی کو سب سے اچھا اسلوب سمجھا جاتا ہے۔ طویل اور پیچیدہ جملہ، جو کسی خیال کے مختلف پہلوؤں یا کسی تصویر کے الگ الگ اجزا کو ایک وحدت میں سمو کر پورا پورا اس طرح بیان کر سکے کہ وہ ایک تجربہ محسوس ہو، لکھنے کی ہمارے ہاں کبھی ضرورت ہی نہیں سمجھی گئی۔ حالانکہ نثری اسالیب میں تنوع لانے کا یہ ایک اہم ذریعہ ہو سکتا تھا۔ یہاں یہ عرض کر دینا خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ یہ مضامین لکھ کر عسکری ادیبوں سے مشکل مطالبات کرنے سے کہیں پہلے ۱۹۴۰ء میں ہی خود اس طرح کے پیچیدہ جملے لکھنے کا نہایت کامیاب تجربہ کر چکے تھے۔ ان کے افسانوں میں ایسی نثر کی مثالیں اکثر آتی ہیں۔ 'تخلیقی اور خیالی نثر' کے بارے میں عسکری کے تصورات اور ان کی بنا پر ان کی اپنی نثر سے ایسے نمونوں کی دریافت کرنے والی نقاد مہر افشاں فاروقی، نے اسی نقطہ نظر سے ان کے افسانے "حرام جادی" کی نثر میں اس شے کو دیکھنے کی کوشش کی ہے جسے عسکری نے خود "تجربے کی رنگا رنگی، پیچیدگی اور وحدت کو الفاظ کی گرفت میں لانے" کا فن کہا ہے۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۵۰)۔ مہر افشاں فاروقی کا یہ کہنا بالکل بجا ہے کہ عسکری کی "تحریروں سے ایسے بہت سے اقتباس تلاش کئے جاسکتے ہیں جو بطور نثر ان کے تنقیدی خیالات کی مثالیں ہیں، وہ بالعکس"۔ (۴۸)

چھوٹے اور رواں جملے ہی کو اچھی نثر کی خوبی سمجھنے والی ذہنیت کے پیچھے عسکری یہ تصور کار فرما دیکھتے ہیں کہ پڑھتے ہوئے "دماغ کے اوپر بوجھ نہ پڑے اور دماغ قطعی انفعال کی حالت میں بھی نثر سے کچھ نہ کچھ اخذ کر سکے، یا یوں کہے کہ دماغ معطل رہے اور جذبات متاثر ہوتے رہیں"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۳۲) معاصر ادیبوں کی کاہلی انگاری کے علاوہ ان کے نزدیک اس میں کچھ مجبوریاں اردو زبان میں خلقی بھی ہیں۔ جیسے مثلاً ہمارا جملہ اکثر فعل پر ختم ہوتا ہے یا ہمارے قواعد میں صفت کو اسم صفت کہا جاتا ہے، جس کا مطلب ہے ہم صفت کو ایک تجریدی شے نہیں بلکہ ٹھوس چیز سمجھتے ہیں۔ یہ بہت عمدہ بات ہے لیکن اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہم صفت اور موصوف کو الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے۔ جب تک دماغ میں ان دونوں کو ایک کر کے دیکھنے کی طاقت نہ ہو تخیل پوری قوت کے ساتھ کام نہیں کر سکتا اس لئے ہمارا ذہن اختلاف میں مماثلت نہیں دیکھ سکتا۔ (ایضاً، ص ۱۳۵) یہاں وہ جس مسئلے کو 'صفت سے موصوف کو الگ کر کے نہ دیکھ سکنا' کہہ رہے ہیں اس کے ڈانڈے بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ شاعری والے باب میں ہم نے اشارہ کیا تھا کہ عسکری فراق کے زیر اثر اردو شاعری میں فطرت کے عناصر کی کے شاکی رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہماری غزل کی شاعری میں خارجی اشیاء مثلاً درخت، پھول، ندی وغیرہ کا ذکر تو ہے مگر یہ بطور اشیاء کے نہیں آتیں بلکہ انسانی جذبات اور تصورات کے قائم مقام کے طور پر آتی ہیں۔ ہمارا ادبی احساس چیزوں سے لطف نہیں لیتا بلکہ ان کے ساتھ وابستہ انسانی جذبات سے۔ ہمیں ان چیزوں سے محبت نہیں ہوتی بلکہ انسانی متعلقات سے محبت ہے۔ اس طرح یہ اشیا "چیزیں" نہیں رہتیں بلکہ علامتیں بن جاتی ہیں اور چیزوں کا براہ راست حسیاتی تاثر ختم ہو کر رہ جاتا ہے۔ غزل کے اس طرز احساس نے ہماری نثر کو بھی متاثر کیا ہے۔ (ایضاً، ص ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۳۵)۔ اس لئے ہم چیزوں کے ساتھ عموماً بہت کم صفت استعمال کرتے ہیں۔ یہاں چیزوں کے ساتھ وابستہ انسانی ردعمل تقریباً مستقل ہوتا ہے اور ان کا نام لیتے ہی قاری کے ذہن میں ایک مخصوص ردعمل پیدا ہو جاتا ہے اس لئے اس کے کیف و کم کی وضاحت کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ یہاں عسکری کا اشارہ فسانۂ آزاد اور طلسم ہوش ربا کی عبارتوں کی طرف ہے۔ (دیکھئے وقت کی راگنی،

ص ۳۰ و بعد)

عسکری کہتے ہیں کہ اس کے برعکس مغربی ادب انسانی تجربے کے انفرادی لمحات کو تفصیل سے گرفت میں لانے کا عادی ہے اور بدلی ہوئی کیفیتوں میں اشیاء کا بدلتا تاثر اور نیا رد عمل دیکھتا ہے۔ (۴۹) ان کا خیال ہے کہ ہماری نثر میں صفت کے انھی تصورات کی وجہ سے "چیزوں کے حسیاتی ادراک کی صلاحیت، ابھی تک پیدا ہی نہیں ہوئی۔ (یہ) چیزوں کے نام تو گنوا سکتی ہے مگر انہیں ایک انفرادی وجود اور شخصیت عطا نہیں کر سکتی"۔ یعنی وہ انفرادیت جو انسانی جذبات کو ان سے الگ کر کے ان کی ہستی سے انہیں حاصل ہیں۔ اس بنا پر ہماری نثر تشریحی، توضیحی اور بیانیہ ذہنیت رکھتی ہے۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۳۵) مہر افشاں فاروقی کا کہنا ہے کہ عسکری کے نزدیک اس کے تین اسباب ہیں: ا۔ اردو نثر میں تخلیقی استعاروں کی کمی، ۲۔ جذبے اور خیال کو آپس میں سمونے کی نااہلی، ۳۔ موضوع کی ہیئت پر ترجیح، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اردو میں خیال کی نثر نہیں ہے، جس کی وجہ سے اس میں تنقیدی خیالات کے بیان کے لئے کوئی صنف بھی وجود میں نہیں آسکی۔ (Aus # 19, p.186) ہمارے ہاں شروع ہی سے نثر کی روانی، سلاست اور صفائی پر جو اتنا زور دیا گیا ہے عسکری اسے "مشکل اور پیچیدہ تخلیقی عمل سے گھبرانے" کا عمل قرار دے کر کہتے ہیں کہ اس کی وجہ سے "جذبے اور خیال کو ایک دوسرے میں سمونا یا خیال کو جذبے اور جذبے کو خیال میں تبدیل کرنا ہماری نثر کی طاقت سے باہر رہا ہے۔ خیال کی نثر تو در حقیقت ہمارے ہاں کبھی پیدا ہی نہیں ہوئی"۔ ہمارے ہاں نثر یا تو بیان کی نثر ہے یا جذبے کی اور جذبہ بھی وہ جسے لوگ فوراً پہچان لیں۔ بالکل ابتدائی نوعیت کے جذبے کا تجزیہ کرنا بھی اس نثر میں ممکن نہیں کیونکہ تجزیے میں عقلی و فکری عناصر کی شمولیت لازمی ہوتی ہے۔ اگر کوئی افسانہ نگار ایسی کوشش کرے بھی تو اس پر اعتراض ہو جاتا ہے:

> "جہاں افسانہ نگار جذبات کے بیان سے ہٹا فوراً اعتراض ہوا کہ یہ افسانہ ہے یا مقالہ؟ ہمارے نقادوں (قاروں؟) نے دو الگ الگ خانے بنا رکھے ہیں۔ ایک تو ہے افسانے کی زبان، دوسری ہے مقالے کی زبان اور ان دونوں کو نقاد آپس میں گڈمڈ نہیں ہونے دینا چاہتے۔ یعنی انھیں اصرار ہے کہ جذبہ اور خیال الگ الگ رہیں۔ جذبے پر خیال کی پرچھائیں بھی نہ پڑنے پائے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۳۷)

اردو نثر کی صرفی و نحوی ساخت میں ذیلی فقرے کو مرکزی جملے کا نامیاتی حصہ نہ بنا سکنے اور اجزا کو کلی تاثر میں جذب نہ کر سکنے کی مجبوری کو عسکری نے جزو کے مقابلے میں کل کو اہمیت دینے والے مشرقی مزاج کے پس منظر میں بھی دیکھا ہے: "مشرق کی توجہ کا مرکز ہے وجود محض، مغرب وجود میں آنے کے عمل کو دیکھتا ہے۔ اسی لئے مغربی نثر کے لئے تو ذرا ذرا سی تفصیل اہم ہے کیونکہ اگر جز بگڑ گیا تو کل پورا نہیں ہو سکے گا۔ مشرقی نثر کے حساب سے کل تو بہر حال موجود ہے اور موجود رہے گا۔ جز بگڑ جائے گا تو بگڑ جائے، کل کا حسن ذہن مطلق میں ثابت و سالم ہے۔ یہ نقطہ نظر ہمارے رگ و پے میں اس طرح بیٹھ گیا ہے کہ مغربی اثر کے نکالے بھی ابھی تک نہیں نکلا"۔ (ایضاً، ص ۱۳۷۔ ۱۳۶) لیکن ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ "جن لوگوں نے ہمہ اوست کا فلسفہ پیدا کیا ہے انہیں یہ کہنا کہاں تک زیب دیتا ہے کہ چیزوں کا کوئی دروں نہیں ہوتا اور تلاش لایعنی ہے؟ کیا یورپ کے بیسیوں ادیبوں اور شاعروں کو انسان کے دروں تک پہنچنے کی صلاحیت چیزوں کا دروں ڈھونڈنے سے حاصل نہیں ہوئی؟ کیا خارجی اشیا اور انسان کے جسمانی عوامل، روحانیت سے اتنے بے تعلق ہیں کہ ہم ان سے بالکل ہی بیگانگی برتیں؟" (ایضاً، ص ۱۵۵)

اس طرح ان کے نزدیک یہ سارا مسئلہ اس طرز احساس کا ہے جو حالی کے پیروی مغربی کے مشورے کے باوجود مغربی نہیں بن سکا۔ جیسا کہ ہم نے سوانحی باب میں عرض کیا تھا کہ ۵۵۔۱۹۵۴ء تک عسکری اگرچہ مشرقی طرز احساس کی انفرادیت کے قائم رکھنے کے حق میں تھے مگر اردو زبان و نثر کی ترقی کے لئے مغرب کے نثری اسالیب سے استفادہ ناگزیر سمجھتے تھے۔ اور یہی شے اس دور تک ان کے پیروی مغربی کے حق میں ہونے کی دلیل بھی ہے، جو ان کی اس تشویش میں بھی جھلکتی ہے:

> "پچھلے سو سال کے عرصے میں مغرب کی پیروی کی جتنی بھی شعوری اور غیر شعوری کوششیں ہوئی ہیں ان سب کے باوجود ہمارا طرز احساس وہ نہیں بن سکا جو مغرب کا احساس ہے۔ بذات خود یہ کوئی افسوسناک بات نہیں۔ تشویش کی بات یہ ہے کہ ہمارے طرز احساس میں جس نشو و نما کی صلاحیت تھی وہ ختم ہو گئی یا ظاہر نہ ہو سکی دوسری طرف ہم مغرب کی طرح کا ادب بھی پیدا نہ کر سکے کیونکہ وہ تو ایک خاص قسم کے طرز احساس سے ہی پیدا ہو سکتا ہے۔ .آج کل کا ادبی جمود حالی کے 'اب آؤ' سے پیدا ہوا ہے۔ حالی کے زمانے سے لیکر آج تک ہمارے ادب کی بدقسمتی یہ رہی ہے کہ ہم نے پیروی مغربی کا ارادہ تو کر لیا لیکن ادب کے بارے میں اصول سازی زیادہ تر ایسے لوگوں نے کی جنھوں نے مغربی ادب نہیں پڑھا تھا یا صرف مغربی ادب کی تاریخ کا خلاصہ پڑھا تھا"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۰۵)

لیکن معاملہ جب ۱۹۳۶ء کے بعد ان لوگوں کا آیا جن کی تربیت محض انڈکس کی بنا پر نہ تھی تو ہم نے دیکھا کہ عسکری کے نزدیک اردو نثر کے نئے اسالیب وضع کرنے میں وہ بھی اسی طرح ناکام رہے تھے۔ اس ناکامی کی وجہ اور اردو زبان کے بارے میں ان کی خود اطمینانی کا تجزیہ عسکری نے اپنے مضمون "اسالیب نثر اور ہمارے ادیب" میں کیا ہے۔ اسی طرح انہوں نے "اردو میں طنز کے اسالیب" اور "ہمارے ہاں ڈرامہ کیوں نہیں"۔ (ستارہ یا بادبان) میں بھی اردو زبان اور نثر کی بعض کوتاہیوں کا تجزیہ بڑے دکھ اور کرب کے ساتھ کیا ہے۔ مگر ان کا کہنا ہے کسی بھی زبان کے اسالیب بیان اور اس کی کمزوریاں اور خامیاں مستقل بالذات چیز نہیں ہوتیں۔ اگر ہم اپنے طرز احساس اور تجربات کے بیان کے لئے واقعی سنجیدہ ہوں تو پرانے اسالیب کو توڑ مروڑ کر نئے اظہاری سانچے بنا لینا کیا مشکل ہے؟ مگر افسوس یہ ہے کہ نئے ذرائع اظہار تلاش کرنا تو دور کی بات ہے آج ہم محمد حسین آزاد اور اشرف صبوحی کی سی نثر لکھنے پر بھی قادر نہیں رہے۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۵۰) دوسری زبانوں سے اردو میں تخلیقی ادب کے تراجم کی ضرورت کے زبردست قائل ہونے باوجود ان کا یہ سوال اپنی جگہ بہت اہم ہے کہ "جن ترجموں سے تخلیقی ادب پر کوئی اثر نہ پڑے ان کا جواز کیا ہے؟ ترجمے کا تو مقصد ہی یہ ہونا چاہیے کہ خواہ ترجمہ ناکام ہو مگر ادیبوں اور پڑھنے والوں کے سامنے ذرائع اظہار کے نئے مسائل آئیں۔ خواہ کوئی ادبی مسئلہ حل نہ ہو، مگر ترجمے کے ذریعے کوئی ادبی مسئلہ پیدا تو ہو" (ستارہ یا بادبان، ص ۱۴۸)

وہ عسکری جس نے اردو میں ادب کو تہذیبی اظہار کا وسیلہ جان کر پڑھنے کا ڈھنگ سکھایا، چند محدود معاشی و طبقاتی وسائل کی بجائے زندگی کی ہر ادنیٰ و اعلیٰ سرگرمی کو ادب کے آئینے میں دیکھنے کا سلیقہ بتایا، جس نے پاکستانی تہذیب و کلچر اور اس کلچر کے سب سے بڑے مظہر، اردو زبان، کی رفعت و عظمت کے گن گائے، اس عسکری کو پاکستان میں ادیبوں کی اپنی زبان کے بارے میں خود اطمینانیاں دیکھ کر آخر آخر یہ بھی پوچھنا پڑا کہ تم نے

> "کبھی انسان کا وہ چہرہ بھی دیکھا اور دکھایا جو بیک وقت مضحکہ خیز بھی ہے اور پرجلال بھی۔ اور جو پچھلے سو سال سے مغرب کی ہر عظیم کتاب اور تصویر سے جھانک رہا ہے؟ بیسویں صدی جس قسم کے روحانی تجربات سے گزری ان کے پیش نظر میں تو اتنی بات جانتا ہوں کہ جو زبان Pontius Pilate کے اس مشہور فقرے "Behold the Man" کو انہی معنوں کے ساتھ نہیں دہرا سکتی اسے بیسویں صدی کی زبان نہیں کہا جا سکتا۔ اگر آپ اپنی زبان کی صلاحیتوں سے واقف ہونا چاہتے ہیں تو ذرا اس چھوٹے سے فقرے کو اردو میں ترجمہ کر کے دیکھئے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۲۳۶)

ہو سکتا ہے کہ یہ ایک ادبی مسئلہ ہی ہو۔ لیکن جیسا کہ ہم تصور روایت والے باب میں دیکھیں گے کہ عسکری کے طرز فکر میں ہر ادبی مسئلے کی جڑیں ادب کی سرزمین سے آگے تہذیب اور اس سے بھی آگے بڑھ کر مابعد الطبیعیات میں پنہاں ہوتی ہیں۔ ☆

حواشی باب ۵ ، محمد حسن عسکری --- زبان، نثر، اسالیب بیان اور کلچر کے مباحث

(۱) طلسم ہوش ربا کا یہ انتخاب اس حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر سے کرنے اور جادو کے قصوں اور طلسمات کو نظر انداز کرنے پر عسکری کی تنقید کے لئے دیکھئے شمیم احمد، "طلسم ہوش ربا کی علامتی اہمیت"، مشمولہ ...

(۲) عسکری کے ان تصورات کا اظہار ان کے مضامین "نیا افسانہ اور سماجی حقیقت نگاری"، مشمولہ جھلکیاں، "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان"، مشمولہ انسان اور آدمی، "پاکستانی قوم ادب اور ادیب"، "پچیس سال کے ادب کا جائزہ"، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب میں ہوا ہے۔ آئندہ سطور میں مسلمانوں کے اجتماعی شعور سے ادیبوں کے تعلق کے جو مسائل آ رہے ہیں وہ زیادہ تر انہی مضامین خصوصاً "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" سے ہیں۔

(۳) ملاحظہ ہو "Metaphysical Poets" in Selected Prose by T. S. Eliot, p111

(۴) ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کو، جسے انگریزوں کے تتبع اور سرسید احمد خان کی کوششوں کے نتیجے میں ایک عرصے تک "غدر" قرار دیا جاتا رہا ہے، ہماری ملی تہذیبی اور ادبی زندگی میں یہ حیثیت دینے کا کیا مطلب ہے۔ اس پر عسکری کے موقف کے لئے دیکھئے انسان اور آدمی، ص ۱۲۲

(۵) سید حسین نصر کا کہنا ہے مسلمان ملکوں میں مغربی تہذیب کے مقابلے میں عموماً چار طرح کے رویے پیدا ہوتے رہے ہیں "روایتی اسلام"، "بنیاد پرستی"، "استکار مسیحا" اور "جدیدیت"۔ تفصیل کے لئے دیکھئے ان کی کتاب Traditional Islam in the Modern World خصوصاً اس کا آخری باب، اس کا اردو ترجمہ از راقم الحروف بعنوان "عالم اسلام میں موجودہ رجحانات اور آئندہ رویے"، مشمولہ مقالات حلقہ ارباب ذوق، مرتبہ،

(۶) یہ عسکری کے ۱۹۴۹ء کے خیالات ہیں: ۱۹۶۰ء کے بعد ان کے اندر جو تبدیلی آئی جس کا اظہار ان کی کتاب وقت کی راگنی اور جدیدیت وغیرہ میں ہوا، اس میں انہوں نے جدید تہذیب کی برتری کی اصل وجہ سائنس اور ٹیکنالوجی کو بھی ہدف تنقید بنایا ہے۔

(۷) انسان اور آدمی، ص ۲۱: اپنے مضمون "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" کے ابتدائی صفحات میں انہوں نے اس حوالے سے اپنے طریق کار کی جو صلحت بیان کی ہے اسے ضرور پیش نظر رکھنا چاہیے۔

(۸) اردو میں اس کے تاریخی پس منظر کے لئے دیکھئے محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، اور محمد خاں اشرف، ڈاکٹر، اردو تنقید کا رومانوی دبستان۔ عسکری کے نزدیک اردو میں جمال پرستی و رومانویت کے عروج کا زمانہ ۱۹۲۰ء کے آس پاس سے لیکر ۳۲-۱۹۳۱ تک کا ہے، جبکہ ڈاکٹر محمد خان اشرف نے اس کا زمانہ سر عبدالقادر کے رسالے مخزن کے اجراء ۱۹۰۱ء سے لیکر ۱۹۳۵ء تک قرار دیا ہے۔ ر۔ک۔ ص ۱۹۵ اور بعد

(۹) عسکری کی نظر میں محمد علی جوہر کی ان خلاقانہ خوبیوں کے لئے دیکھئے ان کے مضمون "مولانا محمد علی۔ جوہر کی حیثیت سے"؛ "مولانا محمد علی اور مسلمانوں میں عوامی انقلاب"، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۲

(۱۰) رومانوی ادیبوں کے اس جملے کی عسکری نے بارہا بھد اڑائی ہے۔ ر۔ک۔ جھلکیاں، ص ۲۶۵

(۱۱) اس نقطہ نظر سے پریم چند اور عظیم بیگ چغتائی پر عسکری کے مفصل مطالعے کے لئے دیکھئے عسکری کے مضامین "دیہات کا مصور پریم چند" اور "عظیم بیگ چغتائی"، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۱

(۱۲) موضوعاتی اور فکری سطح پر تو عسکری اقبال کو قوم سے ہم آہنگ مگر شاعری کی زبان کی حد تک شاید ان کی "رومانویت" ہی کی بنا پر روزمرہ کی بول چال سے الگ پاتے ہیں۔ مگر اس کے باوجود اقبال کی شاعری ہماری اجتماعی زندگی کی کونسی رگ کو چھو گئی تھی؟ اس کا جواب شاید عسکری کے اس خیال میں تلاش کیا جا سکتا ہے جو انہوں نے کسی اور حوالے سے بیان کیا تھا مگر اقبال پر بھی اس کا اطلاق ہو سکتا ہے: "جو نظمیں ضرب الامثال ...بن جاتی ہیں"۔ ستارہ یا بادبان، ص ۲۹۲۔ پورا اقتباس پچھلے باب میں گزر چکا ہے، وہیں ملاحظہ کیا جائے۔

(۱۳) انسان اور آدمی، ص ۲۹-۱۲۸ : ویسے بھی رومانوی ادیبوں سے عسکری جو خصائص منسوب کر رہے ہیں، وہ صرف ان کے تصور ادب سے پیدا ہونے والا تاثر ہے۔ ورنہ ذاتی رجحان کی حد تک ان کا کوئی نہ کوئی سماجی موقف ضرور تھا۔ دیکھئے شمیم حنفی، "اردو کی ادبی و تہذیبی روایت"، مشمولہ ربع زبان، شمارہ ۱۳، ص ۳۶

(۱۴) اس کے باوجود ترقی پسند جتنے انہیں ادب کے سماجی کردار کا منکر ہی کہتے رہے ہیں۔ علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۲۰۲

(۱۵) "ریلزم" (حقیقیت، حقیقت نگاری) کے بارے میں درج ذیل چند کلمات اس لیے ضروری ہیں کہ یہ بھی اس روشن فکری کے مختلف مراحل ہیں جن سے بعد میں ہمارے ہاں اشتراکی حقیقت نگاری اور ادبی جدیدیت پیدا ہوئی۔ ریلزم اصل میں فلسفے کی اصطلاح ہے، جس کا مصداق افلاطونی "حقیقیت" (ریلزم) سے آج تک مسلسل بدلتا رہا ہے۔ [افلاطونی حقیقیت (Platonic realism) سے یہ مراد ہے کہ "جزئی" (Particular)، یا خارجی مادی اشیاء، کے مقابلے میں "کلی" (Universals)، یا ذہنی و اعیانی حقائق، اصل ہیں، ان پر فوقیت رکھتے ہیں اور ان سے قبل موجود ہوتے ہیں۔ اور ارسطوئی حقیقیت سے یہ مراد ہے کہ "کلی" خارجی اشیاء ("جزئی") کے اندر موجود ہیں۔ بالفاظ دیگر "جزئی" کو "کلی" پر فوقیت ہے۔] عیسوی مدرسیت (Scholisticism) کے زمانے کے بعد یہ بحثیں حقیقیت اور اسمیت (Realism & Nominalism) کی اصطلاحوں میں سمٹ آئیں، اسمیت کا موقف یہ ہوا کہ "کلیات" (Universals) خارجی اشیاء یعنی "جزئیات" کے محض نام ہیں، الفاظ ہیں، حقائق نہیں، یہ نہ ان سے پہلے موجود ہوتے ہیں نہ ان کے اندر ہیں بلکہ ان کے بعد آتے ہیں۔ ان کی خارجی حقیقت کوئی نہیں۔ (Thelli, Frank, *A History of Philosophy*,1914, pp 168-173) مغربی فکر کی پوری تاریخ کسی نہ کسی طرح اسی مسئلے سے الجھی رہی ہے۔ سولہویں صدی کے بعد وہاں Desacralization کا جو عمل ہوا اس میں اسمیت (Nominalism) کے فلسفے کا خاص کردار ہے جس نے کلیات کو جزئیات کا محکوم بنا دیا ہے۔ بیسویں صدی میں "وجودیت" نے "وجود کے جوہر پر مقدم ہونے" (Sartre, "Existantialism is Humanism", in Kaufmann, Walter, *Existantialism*, p 289) ہونے کا جو موقف اپنایا ہے، وہ بنیادی طور پر جزئی کی کلی پر فتح کی علامت ہے۔ حقیقت، جو افلاطون کے ہاں اعیان ثابتہ میں براجمان تھی، کانٹ کی طرف سے مابعد الطبیعیات کے محالاً ناممکن ہونے کے اعلان کے ساتھ تحلیلی اور منطقی ثبوتیت کے فلسفوں، وجودیت اور بعد کے لسانی و ساختیاتی مباحث کے نتیجے میں اب صرف اسی حد تک باقی رہ گئی ہے، جس حد تک انسانی زبان اس کا اظہار کر سکے۔

حقیقت کو "مابعد الطبیعیاتی خرافات" سے نکال کر عام ترین اشیاء میں منحصر کرنے کا فریضہ تو بنیادی طور پر فلسفیوں نے سرانجام دیا تھا مگر انیسویں صدی کے وسط سے حقیقت اور صداقت کی معنویت اور اس کے حصول کے امکان پر ادیبوں اور فن کاروں نے بھی بہت کام کیا ہے۔ فلسفہ، جس کا کام ایک زمانے میں حقیقت کا علم دینا سمجھا جاتا تھا، حقیقت کے علم کے ممکن ہونے یا نہ ہونے کے سوال میں الجھ کر فلسفے سے "معلیات" میں سکڑ کر رہ گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ بیسویں صدی میں پیشہ ور فلسفیوں سے زیادہ تخلیقی فن کاروں نے فلسفیانہ مسائل پر غور کیا ہے۔ مگر کوئی الگ راہ نکالنے کے بجائے رومانویت کے ردعمل نے ان کے اندر علویت و جمال کے عناصر کو نظر انداز کر کے ادب و آرٹ میں عموماً عام اشیا بلکہ حقیر و رذیل اور کریہہ چیزوں کو جزیات کیساتھ پیش کرنے کا رجحان پیدا کر دیا ہے۔ انفرادی اور جزئی (Particulars) اجزا پر زور دینا اور انواع اور کلی (Universals) مثالوں کو نظر انداز کرنے کا جو عمل "اسمیت" کے ساتھ شروع ہوا تھا، وہ ادب و فن میں بھی اسی طرح قبول کر لیا گیا ہے۔ (رولنسن، ڈی ایس، مقدمہ فلسفہ حاضر، مترجمہ: ڈاکٹر میر ولی الدین۔ ہمارے مطلب کے اعتبار سے اس کتاب کے وہ حصے اہم ہیں جن میں "معقولیت" کے مختلف تصورات پر بحث ہے۔) اس طرح فلسفیوں کی "معقولیت" (Realism) ادیبوں کے ہاں "حقیقت نگاری" بن گئی اور اس کے بھی متعدد تصورات سامنے آئے مگر "اعیان" کے بجائے "زمینی حقائق" کو مرکز نگاہ بنانے میں سب برابر ہیں۔ بہر حال ان کے انفرادی خدوخال یہ ہیں۔ ایک گروہ حقیقت کے مطابقتی نظریے (Correspondance Theory، جس کے مطابق حقیقت وہ ہے جو مدرکات حواس اور سائنسی تفتیش کے ذریعے سامنے آتے ہیں) سے متاثر ہوا اور حقیقت جیسی کہ وہ ہے کو بے کم و کاست پیش کرنے کا مدعی ہوا۔ دوسرا حقیقت کے ربطی نظریے (Coherance Theory، حقیقت جیسی کہ وہ جانے کے مراحل کے اعتبار سے نظر آتی ہے) سے اثر پذیر ہوا، اور حقیقت کو اپنے نقطہ نظر سے از سرِ نو تخلیق کرنے کا قائل ہو گیا، جس میں اس کے باطنی تجربات بھی اہم قرار پائے۔

روس میں حقیقت نگاری کے متاثرین میں ٹالسٹائی، گوگول اور گورکی کے نام آتے ہیں۔ یورپ کی ادبی تاریخ ایک اعتبار سے کلاسیکیت، رومانویت، حقیقت نگاری (فطرت نگاری) اور علامت نگاری کے رجحانات میں بندھی ہے۔ جن خطوط پر رومانویت نے کلاسیکیت اور سترہویں صدی کے سائنسی انقلاب کے خلاف ردعمل کیا۔ [وائٹ ہیڈ] انہی خطوط پر حقیقت نگاری نے رومانویت کے خلاف سر اٹھایا، اور پھر حقیقت نگاری کے دو اہم مکاتب میں سے دوسرے گروہ نے فطرت نگاروں کی حد سے بڑھی ہوئی "معروضی و سائنسی حقیقت، فطرت نگاری" کے متوازی حقیقت کے انفرادی و باطنی تجربے کی اہمیت پر زور دیا، اور حقیقت کو وجدانی ادراک سے دیکھ کر زبان کو ایسی خلاقی سے استعمال کیا، جس میں حقیقت نئے سرے سے جنم لیتی ہے۔ یہاں حقیقت "نقل" میں نہیں بلکہ "تخلیق" میں ہے۔ اس رجحان میں انفرادی تجربے، انفرادی نظر، دماغ کے اندرونی تعامل، خواب اور وجدان کے ذریعے حقیقت کو دیکھنے اور انفرادی تمثالوں اور علامتوں سے اسے بیان کرنے کے اصول میں اتنا غلو ہوا کہ بالآخر یہ رجحان علامت نگاری سے ہوتا ہوا فوق الحقیقیت (Surrealsim) پر منتج ہوا۔ حقیقت نگاری کی اس قسم کو نفسیاتی حقیقت نگاری کا عنوان بھی دیا گیا ہے۔ اس میں ایک طرف حقیقت کا مطالعہ موضوعی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے، بلکہ خارجی حقیقت کے بجائے اکثر و بیشتر مطالعے کا معروض بھی فرد کی باطنی کائنات ہے۔ بیسویں صدی میں حقیقت نگاری کے اس رجحان نے سب سے زیادہ فروغ پایا ہے۔ (حقیقت نگاری اور متعلقہ مباحث کا یہ مختصر خاکہ ہم نے J A Cuddon, Dictionary of Literary Terms and Literary Theory , اور خصوصاً The Critical Idiom Series کی کتابوں Romanticism ,Lilian, R furst , Realism ,Damian grant سے لکھا ہے۔)

حقیقت نگاری میں رومانویت کی غیر عملی و خیالی دنیا، ماورائی حسن کی جستجو، مسرت اور سرخوشی کی تلاش اور ماضی و مستقبل کی خیالی جنت کے مقابلے میں عام زندگی کے حقائق و واقع کا بیان، اس کی جزیاتی تفصیلات کے ساتھ دکھانے پر زور تھا جو بالعموم کسی خاص نظریے سے وابستگی کے بغیر تھا، ماسوائے خارجی دنیا کو ایک سائنسدان کی آنکھ سے دیکھنے اور فوٹو گراف کی سی درست تفصیل کے ساتھ دکھانے کے۔ یہ حقیقت نگاری آگے چل کر سماجی حقیقت نگاری اور اس کی منطقی انتہا اشتراکی حقیقت نگاری میں بدل گئی۔ سماجی حقیقت نگاری کا تعلق عام معاشرتی رویوں، لوگوں کی زندگیوں، معاشرے میں سماجی و معاشی ناہمواریوں اور عامۃ الناس کے سماجی تجربات کو حتی المقدور سادگی کے ساتھ بیان کرنے دینے سے تھا۔ مگر ادب کے بارے میں اس تصور سے کہ یہ آئینے کی طرح کام کرتا ہے اس کے بارے میں "معاشرے کا آئینہ" ہونے کا تصور ابھرا۔ آگے چل کر اسی بنیاد پر ادب کو معاشرے میں تبدیلی کا آلۂ کار کہا جانے لگا۔ مارکس نے فلسفے کے بارے میں جو کہا تھا کہ اس کا کام کائنات کی تعبیر و تشریح نہیں بلکہ دنیا کی تبدیلی ہونا چاہیے، ادب پر بھی اثر انداز ہوا۔ لہٰذا عام حقیقت نگاری کو اشتراکی حقیقت نگاری میں بدلنے دیر نہ لگی۔ مذکورہ بالا حالات کے ذمہ دار عوامل کے تجزیاتی مطالعے نے جلد ہی اس میں مارکسی و سوویت روس کے نظریات کا رنگ بھر دیا۔ مگر جیسا کہ ہم آگے جدیدیت والی بحث میں دیکھیں گے کہ بیسویں صدی میں حقیقت نگاری کے اس رجحان کو زیادہ فروغ ہوا، جس پر مارکس سے زیادہ فرائڈ اور وجودیت کے اثرات تھے۔ اسی سے آگے ادبی جدیدیت پیدا ہوئی۔

(۱۶) شہزاد منظر، "ترقی پسند ادب کے پچاس سال"، مشمولہ اوراق، لاہور، اکتوبر نومبر ۱۹۸۵ء، ص ۶۲-۳۶۳

(۱۷) رک۔ مقالات عسکری، ج ۱، ص ۶۵ و بعد؛ "نظریہ افادیت اور ادب"؛ "افادی ادب"؛ "کامیو اور مقصدی ادب"، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب

(۱۸) ترقی پسندوں کی اس روش پر بشیر سیفی نے اپنے ایک مضمون "ترقی پسند تحریک"، مشمولہ اوراق، اکتوبر نومبر ۱۹۸۵ء میں خوب روشنی ڈالی ہے۔

(۱۹) اس ذیل میں آنے والے اکثر مباحث صمد شاہین اور ممتاز شیریں کے نام عسکری کے خطوط مشمولہ مکاتیب عسکری کے علاوہ عسکری کے ان مضامین میں ہیں: "جھلکیاں"، ستمبر تا نومبر ۱۹۴۸ء، "مسلمان اور ترقی پسندی"؛ "ادیب اور ریاست سے وفاداری کا مسئلہ"؛ "اردو ادب پچھلے ایک سال میں"؛ "احساس قومیت اور ادب"؛ "کچھ اپنی باتیں"، (ماہِ نو، کے وہ اداریے جو عسکری نے بحیثیت مدیر مارچ اور جولائی ۱۹۵۰ء کے مابین لکھے، جو اب مقالات عسکری ج ۱ میں شامل ہیں

(۲۰) دلی کی شام اور اسکی پسندی اسکی بحث پر عسکری کے مضامین کے لئے دیکھئے وقت کی راگنی، دلی کی شام پر یہ مضمون لکھنے کا ارادہ عسکری نے لاہور آنے کے بعد ۱۹۴۹ء میں کیا تھا، اور صمد شاہین کو ایک خط میں لکھا تھا کہ "اب تو احمد علی صاحب کو چاہیے کہ اس کا Sequel لکھ ڈالیں جو فسادات پر ختم ہو۔ ان کا کردار اصغر تو اس ناول میں بھی کام دے سکتا ہے"۔ مکتوب ۲۷ مارچ بنام صمد شاہین، مشمولہ مکاتیب عسکری، ص ۹۲؛ معلوم نہیں اس مضمون کا کیا ہوا!

(۲۱) مزید دیکھئے "فسادات کا ادب"؛ "منٹو فسادات پر"، مشمولہ انسان اور آدمی؛ "فسادات کے متعلق چند افسانے"، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۱

Scott-James, *The Making of Literature*, p 17 (۲۲)

(۲۳) ان امور پر بحث کیلئے دیکھئے عبداللہ، ڈاکٹر سید، کلچر کا مسئلہ، ص ۲۱؛ سید عبداللہ کے ہاں ان تعریفات کے لئے کتاب کا مقدمہ اور پہلا باب دیکھنا مفید ہوگا؛ جمیل جالبی، پاکستانی کلچر، ص ۴۰؛ جالبی صاحب نے خود بھی تہذیب و کلچر کے معنی متعین کرتے ہوئے تہذیب و ثقافت دونوں کے لئے کلچر کے لفظ پر اکتفا کر لیا ہے۔ ص ۴۲؛ کچھ عرصہ قبل راقم جب تہذیب و کلچر کے مختلف پہلوؤں کی تفہیم کی کوشش کر رہا تھا اس کتاب کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ نہ کر پایا تھا۔ ملاحظہ ہو، عزیز ابن الحسن، "سراج منیر کا تصور تہذیب"، مشمولہ دستاویز، مدیر اشرف سلیم، اپریل جون جولائی ستمبر ۱۹۹۳ء، ص ۴۲-۱۴۱؛ لیکن حقیقت یہ ہے کہ پاکستان میں ہونے والے کلچر کے مباحث پر یہ ایک بنیادی کتاب ہے۔ کلچر کے مسئلے پر کچھ مزید تحریروں کے جائزے کے لئے دیکھئے تحسین فراقی، جستجو، ص ۹ و بعد

Nasr, S H, *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*, 1964, p 1 (۲۴)۔ کتاب کے مصنف نے بعد میں انہی مباحث کو بصورت اختصار خود فارسی میں بھی لکھا ہے۔ ملاحظہ ہو نصر، سید حسین، نظر متفکران اسلامی در بارہ طبیعت، ص ۳-۲، اس کتاب کا اردو ترجمہ از راقم جلد ہی منظر عام پر آیا جاتا ہے۔

(۲۵) زیادہ تفصیل ان کتب میں دیکھی جا سکتی ہے۔ Nasr , Syed Hussain, *Islamic life and Thought*؛ سراج منیر، ملت اسلامیہ تہذیب و تقدیر

(۲۶) اسلامی کلچر کے اصول تشکیل کے بارے میں عسکری کے یہ خیالات ان کے مضمون "انڈونیشیائی کلچر اور اتحاد اسلامی کی تحریک"، ۱۹۴۹ء، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۲، ص ۳۲-۱۳۶ سے ہیں۔

(۲۷) دیکھئے مسلمانوں کے فن تعمیر پر لکھے گئے ان کے مضامین، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۲، اور انسان اور آدمی وغیرہ

(۲۸) عسکری نے یہ باتیں اپنی "جھلکیاں" بہ عنوان "مسلمان ادیب اور مسلمان قوم" اور "تاریخی شعور"، مشمولہ جھلکیاں، اور تخلیقی عمل اور اسلوب میں لکھی ہیں۔ وہاں اگرچہ انہوں نے کسی جماعت کا نام نہیں لیا تھا، مگر ان کی بے شمار تحریروں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس سے ان کی مراد مولانا مودودی مرحوم تھے۔ جن کی کتاب قرآن کی چار بنیادی اصطلاحیں میں یہ روح موجود ہے کہ ایک طویل عرصے سے اسلام کی تعبیر غلط ہوتی رہی ہے، جس کی وجہ سے قرآن کی تین چوتھائی تعلیمات دنیا سے ختم ہو گئی ہیں۔ (مودودی، سید ابوالاعلیٰ قرآن کی چار بنیادی اصطلاحیں، مقدمہ کتاب، خصوصاً ص ۱۳) مولانا مودودی مرحوم کے اس تصور دین سے بعد میں ان کے بعض پرانے رفقا مثلاً مولانا منظور نعمانی، ابوالحسن علی ندوی اور وحید الدین خان نے اختلاف کا اظہار کیا ہے۔

(۲۹) اس مسئلے پر عسکری نے ایک مضمون "احساس قومیت اور ادب" ۱۹۵۰ء، (مشمولہ مقالات عسکری، ج ۱)، میں تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ یہ مضمون اتنا اہم ہے کہ فتح محمد ملک نے اپنی کتاب منٹو: ایک نئی تعبیر میں اسے بطور ضمیمہ شامل کر لیا ہے۔ یہ اصل میں ماہِ نو میں ایک "اداریے" کے طور پر

چھپ چکا تھا۔ مقالاتِ محمد حسن عسکری کی مرتبہ محترمہ شیما مجید نے اسے غلطی سے دو مرتبہ چھاپ دیا ہے۔ ایک دفعہ الگ مضمون کے طور پر، ص ۹۷، اور دوسری مرتبہ ماہِ نو کے اداریوں کے ساتھ، ص ۵۱۹]

(۳۰) صفدر میر، ڈان اخبار کے اپنے کالموں میں آخر دم تک عسکری کے ذکر کیساتھ یوپی کلچر کو جوڑتے رہے تھے۔ (نمونے کے طور ان کا صرف ایک کالم مطبوعہ ڈان، ۱۳ دسمبر ۱۹۸۵ء دیکھا جاسکتا ہے) اور کلچر کے ان خدوخال کو یہاں کی ثقافت میں اسلامیت کی تحریک اور فرقہ پرستی کو فروغ دینے سے بھی تعبیر کرتے تھے۔ دیکھئے ادبی مکالمے، میں ان کا انٹرویو، ص ۳۵: اس نقطۂ نظر کی گونج اور بھی بہت جگہوں پر سنائی دیتی ہے۔ دیکھئے احمد جاوید، "عسکری، تہذیبی بحران اور فکری سیاست"، مشمولہ دستاویز، دسمبر ۱۹۸۵ء، راولپنڈی، ص ۱۰۳-۱۰۰

(۳۱) ہمارا خیال ہے کہ پاکستان بننے کے بعد جن لوگوں نے کلچر پر سنجیدگی سے غور وفکر کرنا شروع کیا تھا ان میں زیادہ تر کا تعلق میرٹھ وغیرہ یعنی "باہر" سے ہے۔ مثلاً عسکری، کرار حسین، سلیم احمد، شمیم احمد، انتظار حسین، جمیل جالبی، وغیرہ۔ ان سب کو اگر متاثرین عسکری کہہ جائے تو غلط نہ ہوگا! ممکن ہے کہ پروفیسر کرار حسین کا نام "متاثرین عسکری" میں شامل کرنا عجیب لگے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ میرٹھ میں عسکری انہی کے ساتھ مل کر اس مسئلے پر غور کرتے رہے تھے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ میں نے اسلامی کلچر کے مسئلے پر ان کے ایمان میں رخنہ ڈال دیا ہے۔ (مکتوب ۸ جولائی ۱۹۴۷ء، تخلیقی ادب ۲، ص ۳۳۹)۔ یہ سوال کہ کلچر والے یہ سب حضرات "باہر" سے کیوں تھے؟ اس کا ایک جواب، جو اکثر زیرِ بحث آیا ہے، یہ ہے کہ ہندوستان کے مختلف علاقوں سے اکھڑی ہوئی خلقت نے جب خود کو پاکستان میں بسانا شروع کیا تو ان علاقوں کے باسیوں کو، جن کی زبان اور علاقائی کلچر کے رشتے یہاں کی سرزمین سے بھی تھے، یہاں پھر بھی قدرے اپنائیت کا احساس تھا۔ مگر جن کی زبان اور مکانی رشتے یہاں کی سرزمین سے نہ تھے، انہوں نے آہستہ آہستہ خود کو ایک مختلف ماحول میں محسوس کرنا شروع کیا۔ کچھ دن تو ہمارے جذبۂ ہجرت کی پینگ میں کٹ گئے۔ لیکن آہستہ آہستہ ان میں "کلچری بے جڑے پن" کے احساس نے سر اٹھانا شروع کیا۔ لہٰذا انہوں نے کلچر کلچر پکارنا شروع کردیا۔ اس جواز میں جزوی صداقت تو یقیناً ہو سکتی ہے، مگر شاید یہ کلی حقیقت نہیں۔

(۳۲) پروفیسر عزیز الدین نے اپنی اسی عنوان کی کتاب میں پاکستانی قومیتوں کے اکٹھے رہ سکنے کے مسئلے میں اردو کلچر کے غلبے کو رکاوٹ پایا ہے۔ عزیز الدین، پروفیسر، کیا ہم اکٹھے رہ سکتے ہیں؟: یہ ترقی پسند حلقے کی عمومی تشویش تھی جس کا اظہار اکثر ہوتا رہتا ہے۔ دیکھئے ادبی مکالمے میں انتظار حسین سے الطاف احمد قریشی کے سوالات، ص ۱۴۲ و بعد

(۳۳) مکتوب بنام آفتاب احمد، ۸ جولائی ۱۹۴۷ء از میرٹھ۔ علاوہ ازیں دیکھئے ان کی جھلکیاں کے پہلے مضمون کے آخری فقرے۔

(۳۴) مثلاً جیسے جرمن ادب انسانی انا اور فطرت یا موت وحیات کے متعلق دیگر تصورات کا مطالعہ کرتا ہے۔ کلاسیکی روسی ادب کا مسئلہ یہ دیکھنا ہے کہ انا پر جب کوئی ایک خیال یا جذبہ مسلط ہو جائے تو اس کی دھن میں وہ کن حدود تک پہنچ سکتا ہے۔ فرانسیسی ادب منصب انا کی حقیقت پر غور کرتا ہے کہ انسانی زندگی میں اس کی جگہ کیا ہے، اس کے محسوسات واقعی محسوسات ہیں بھی یا وہ خود کو دھوکا دیتا ہے۔ اطالوی ادب جذبات کو عقل اور اکتسابی علوم کے ذریعے سے سمجھنا چاہتا ہے۔ انگریزی ادب کی مرکزی روایت کے بارے میں ان کا کہنا تھا کہ اس نے بڑے بڑوں کو چکرا رکھا ہے، لہٰذا اس کے بارے میں کوئی حکم لگانے سے وہ قاصر ہیں۔ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۵ و بعد

(۳۵) تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۷۔ شاعری والے باب میں ہم نے فارسی کے مقابلے میں اردو شاعری کے امتیاز کا جو نقطۂ نظر بحوالہ عسکری بیان کیا ہے، اس میں بھی ان کی یہی دھن کارفرما تھی۔ دیکھئے مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۶۶

(۳۶) یہ مضمون نیا دور، خاص شمارہ ۷۵-۷۶، اپریل جولائی ۱۹۸۲ء، میں غیر مطبوعہ مضمون کے طور پر چھپا تھا۔ مضمون کے محتویات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا زمانہ ۵۲-۱۹۵۲ء ہے۔ عسکری کے معروف شاگرد جمال پانی پتی نے بھی ہمارے اس تاثر کی تصدیق کی ہے۔

(۳۷) تفصیل کیلئے دیکھئے فروغ احمد، پروفیسر، "اسلامی ادب"، مشمولہ تخلیقی ادب، شمارہ ۲ ؛ ہارون الرشید، پروفیسر، اردو ادب اور اسلام، حصہ اول کا مقدمہ از پروفیسر فروغ احمد، ص ۱۸ ؛ جماعت اسلامی کے ہم خیال ادیبوں کی انجمن "تعمیر پسند مصنفین" اور "حلقہ ادب اسلامی، پاکستان" کے احوال اور اس رجحان کے ہم خیال لکھنے والوں اور رسائل کے ذکر کے لیے دیکھئے منظر اعظمی، اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ، ص ۵۱۲ و بعد

(۳۸) اسلامی ادب کے حامیوں کی اس کمزوری پر اسلامی ادب کے ایک اور حامی سلیم احمد بھی یہی کہتے ہیں۔ دیکھئے ان کے مضمون "اسلامی ادب"، "پاکستانی ادب" مشمولہ روایت، شمارہ ۲

(۳۹) مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۴۸: یہ حوالہ اس سے قبل اسی باب میں بصورت اقتباس آچکا ہے۔

(۴۰) عسکری کے اسلامی اور پاکستانی ادب کے معاصر نمونے پر ایک بحث مقالات عسکری، ج ۱، ص ۹۳ و بعد پر ملاحظہ ہو۔ افسوس کہ عسکری کے اس تصورِ ادب کو اسلامی ادب کے سلسلے میں غلط فہمیوں میں ایک اور غلط فہمی کا اضافہ قرار دیا گیا تھا۔ (بحوالہ جستجو، از تحسین فراقی، ص ۸۴) : "پاکستانی ادب" کی اس وضاحت کے باوجود شہزاد منظر کا یہ خیال ہے کہ عسکری نے پاکستانی ادب کے تصور کی کوئی وضاحت نہیں کی۔ (پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال، ص ۱۱)

(۴۱) "اردو ادب پچھلے ایک سال میں"، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۱، ص ۹۳-۹۴۔ نیز ملاحظہ ہوں ممتاز شیریں کے نام مکتوب عسکری، ۲۰ جولائی ۱۹۴۸ء (مشمولہ مکاتیب عسکری) جس میں وہ پاکستان کے قائلوں کو ہر طرح کا حقِ اختلاف دینے کی بھی وکالت کرتے رہے ہیں اور ایک خط میں یہاں تک لکھتے ہیں کہ "میرے خیال میں تو یہ بڑی غلطی کی بات ہوگی کہ ادب کو ترقی پسندوں سے محفوظ رکھنے کے لیے ہم ایسے لوگوں کو ساتھ ملائیں جو تخلیقی کام نہیں کرتے، بلکہ صرف ہنگامے پیدا کرنے کے ماہر ہیں۔ ترقی پسندوں کو ختم کرنا اتنا ضروری نہیں ہے جتنا پاکستان میں ادب کے لیے سنجیدہ اور متین فضا پیدا کرنا"۔ (مکاتیب عسکری، ص ۸۹)

Watson, George, *The Literary Critics*, Penguin Books, 1968 p. 17 (۴۲)

(۴۳) شمس الرحمن فاروقی نے استعارے کے عمل پر جو کام کیا ہے اس میں انہوں نے بتایا ہے کہ قدیم شعریات میں بھی استعارہ روزمرہ کی زبان کا حصہ ہی شمار ہوتا تھا، نہ کہ اوپر سے پہنایا ہوا زیور۔ عسکری کے اس تصورِ استعارہ کو ممتاز حسین کے معروف مضمون "رسالہ در معرفتِ استعارہ" کے ساتھ ملا کر پڑھنا بھی اس اعتبار سے مفید ثابت ہوگا کہ دو معاصر نقاد ایک ہی شے کو جب تشریحی (ممتاز حسین) اور تخلیقی (عسکری) انداز میں دیکھتے ہیں تو تنقیدی نثر اور معجزہ کیسے وجود میں آتا ہے۔ (ممتاز حسین "رسالہ در معرفتِ استعارہ"، مشمولہ ادب اور شعور)

(۴۴) ملاحظہ ہو "تخلیق اور اسلوب"، "نئی غزل"، "شاعری اور قدرتِ الفاظ" مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب

(۴۵) مشمولہ ستارہ یا بادبان اور وقت کی راگنی؛ ان مضامین کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ محمد عمر میمن نے بین الاقوامی جریدے The Annual of Urdu Studies شمارہ ۱۹، ۲۰۰۴ء میں جو ایک پورا گوشہ محمد حسن عسکری کے مطالعے کے لیے مختص کیا ہے، اس میں یہ سب مضامین انگریزی میں ترجمہ کر کے شائع کیے گئے ہیں اور ان پر بہت معلوماتی اور مفید حواشی بھی لکھے گئے ہیں۔

(۴۶) اردو اور انگریزی کے اس طریق کار کی مثالوں کے لیے دیکھیے ستارہ یا بادبان، ص ۱۰۷-۱۳۰؛ وقت کی راگنی ص ۲۳-۲۲

(۴۷) مثال کے طور پر اس نکتے کی تشریح کے لیے دیکھیے ستارہ یا بادبان، ص ۵۲-۱۵۳

"Towards a Prose of Ideas", in *The Annual of Urdu Studies*, No19, 2004, p.189 (۴۸)

(۴۹) تفصیل کے لیے دیکھیے ستارہ یا بادبان، ص ۱۰۷ و بعد، جہاں عسکری نے مشرق میں "ہر انسانی تجربے کے اسی مستقل تصور" کی بنیاد پر کلاسیکی مثنویوں پر ہونے والے اس اعتراضات کا جائزہ بھی لیا ہے کہ "ہمارے شاعر کردار نگاری کا حق نہیں ادا کر سکے"۔

باب ۲

محمد حسن عسکری ـــ جدیدیت اور روایت

"جدیدیت" کی اصطلاح کا استعمال عام طور پر اگرچہ ادب و آرٹ اور تخلیقی فنون میں ہوتا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ انسانی زندگی کا شاید ہی کوئی ایسا شعبہ ہوگا جو اس کی فتنہ سامانیوں سے محفوظ ہو۔ سائنس اور ٹیکنالوجی سے لیکر سماجی علوم تک اور ادب و آرٹ سے لیکر کلچر و مذہب تک سب جدیدیت کے طوفان بلاخیز کی زد میں ہیں۔ یہ اچھی شے ہے یا بری، اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہمارا تصور انسان، تصور زندگی اور تصور کائنات کیا ہے۔ جدیدیت بظاہر تو زندگی میں نئی نئی چیزیں، نئے خیالات، نئی سہولتیں، نیا طرز حیات لانے سے عبارت ہے، جس کا مقصد انسان کی فلاح و بہتری ہے، مگر ان سب عوامل کا تعلق آخر کار انسان اور کائنات کے بعض بنیادی سوالات سے جڑ جاتا ہے۔ اور معاملہ محض نئے کپڑوں، نئے کھانوں اور نئے طرز کے گھروں میں رہنے، نئی موٹر گاڑیوں میں سفر کرنے اور تیر و تفنگ کی بجائے ایٹمی، کیمیائی و حیاتیاتی ہتھیاروں سے لڑنے تک محدود نہیں رہ جاتا۔ بلکہ انسان کی بقا و فنا کے مسائل تک جا پہنچتا ہے۔ کیونکہ یہ سب جدیدیت ہی کے شاخسانے ہیں۔ اس اعتبار سے جدیدیت سے بحث کرنا زندگی کے بنیادی مسائل سے بحث کرنا ہے، جو ظاہر ہے، اس باب میں ہمارے لئے ممکن نہیں۔ البتہ ہم نے یہ کوشش ضرور کی ہے کہ جدیدیت کے اس فکری پس منظر کو جدیدیت کے اُس ادبی مفہوم کے ساتھ جوڑ کر رکھا جائے جو بعد میں ہمارے ہاں ادب میں زیر بحث رہا۔ کیونکہ جدیدیت پر بحث کرنے والی اکثر تحریروں میں یا تو جدیدیت کا اول الذکر مفہوم زیر بحث رہتا ہے یا پھر دوسرا۔ حتیٰ کہ عسکری کی معروف اور شاید سب سے زیادہ متنازعہ کتاب جدیدیت میں بھی، کچھ لوگوں کے اعتبار سے، یہ کنفیوژن موجود ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ قطعاً نہیں کہ عسکری کو یہ فرق معلوم نہیں تھا۔

آئندہ بحث میں ہم جدیدیت کو چند ایسے عنوانات تک محدود رکھنا چاہیں گے: مغرب کی فکری تاریخ میں جدیدیت؛ ادبی مفہوم میں جدیدیت؛ اردو میں جدیدیت؛ ترقی پسندی سے اس کا اشتراک و اختلاف؛ عسکری کے ہاں جدیدیت اور روایت کے پس منظر میں جدیدیت۔ ان عنوانات کا مطلب بحث میں کسی منطقی ترتیب کو پیش نظر رکھنے سے زیادہ اس معاملے کی حدود متعین کرنا ہے۔ اس طرح اگر ہم ناگزیر طور پر چند لاینحل سوالات تک پہنچ جائیں تو اسے بھی جدیدیت کا ایک رُخ سمجھئے۔ اس باب میں ہم نے جدید، جدت، جدیدیت یا ان کے انگریزی مترادفات Modren, Mordenisam, Mordanity (I) کی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی بجائے زیادہ توجہ اس طرف دی ہے کہ جدیدیت کا جو اصطلاحی مفہوم ہے اسے پیش نظر رکھا جائے اور ضمنی اختلافات کو نظر انداز کر دیا جائے۔ کیونکہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے بالکل درست لکھا ہے "جدیدیت کی کوئی ایسی تعریف نہیں کی جا سکتی جو دوسرے سال بھی درست ہو"۔ (جالبی، ڈاکٹر جمیل، نئی تنقید، ص ۹۷)

جس طرح اوپر، نیچے، دائیں، بائیں اور آگے پیچھے کے الفاظ مطلق نہیں بلکہ ایک مکانی اضافیت رکھتے ہیں اسی طرح قبل و بعد اور قدیم و جدید کے الفاظ میں بھی ایک زمانی اضافیت ہے۔ ہر قبل سے پہلے کوئی قبل ہوتا ہے اور ہر بعد کے بعد بھی ایک بعد ہوتا ہے۔ پرانا قدیم ہے اور نیا جدید۔ مگر کتنے پرانے کو قدیم کہا جائے اور کتنے نئے کو جدید؟ افلاطون کا دور ہمارے لئے قدیم ہے، کانٹ کے لئے بھی قدیم تھا مگر ارسطو کیلئے شاید اتنا قدیم نہ ہو۔ کشش ثقل کا قانون نیوٹن کے وقت میں جدید تھا۔ مگر ہمارے لئے وہ بھی قدیم میں داخل ہے۔ ہر بعد میں آنے والے کے لئے قدیم، قدیم تر تو ہو جاتا ہے مگر رہتا قدیم ہی ہے۔ لیکن کسی مخصوص دور والے کے لئے جو شے جدید ترین ہوتی ہے وہ بعد والے کے لئے جدید نہیں رہتی۔ اس لئے قدیم کو تو قدرے ثبات ہے مگر جدید نام ہی بے ثباتی کا ہے۔ قدیم ہمیشہ قدیم رہتا ہے، مگر جدید ہمیشہ جدید نہیں رہ سکتا۔ اس کی موجودی رنگ تغیر سے ہے۔ یہ کوئی فلسفہ نہیں، فہم عامہ کی بات ہے۔ لیکن فہم عامہ کو فلسفہ بنتے کب دیر لگتی ہے؟ آئن سٹائن سے ذرا پہلے تک سائنس کے جدید نظریات عموماً فہم عامہ کا حصہ تھے، مگر آج تو یہ اپنی نا فہمی میں فلسفے سے بھی چار ہاتھ آگے ہیں۔

جدید سے جدیدیت تک کے مباحث کو پڑھتے ہوئے ہم نہ جانتے ہوئے بھی فلسفہ پڑھ رہے ہوتے ہیں۔ جدید کا لفظ عموماً کسی معاصر شے و مظہر کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ مگر جدیدیت کا معاملہ تھوڑا سا مختلف ہے۔ اس اصطلاح کا اطلاق ایک خاص دور کے بعد کی سماجیات و تغیرات سے لیکر مصوری و ادب تک کے عرصہ عمل میں ہوتا ہے۔ آج ہم جس شے کو جدیدیت کہتے ہیں اور ماضی کے جن مظاہر کو اس

کے ذیل میں رکھتے ہیں، ہوسکتا ہے کہ اس وقت ان کے لئے یہ اصطلاح استعمال نہ کی گئی ہو۔ مگر جدیدیت جن خواص یا امتیازات کی نمائندگی کرتی ہے، وہ ان مظاہر میں یقیناً موجود رہے ہوں گے۔ اور اگر ہم الفاظ واصطلاحات کے چکر میں پڑے بغیر جدیدیت کی بنیادی روح کا سراغ لگائیں تو اس کی جڑیں ماضی قدیم میں جنم لینے والے کسی نئے فلسفۂ حیات میں اتری ہوئی نظر آئیں گی۔ لہٰذا آج جدیدیت کے جتنے بھی مختلف ومتضاد مظاہر نظر آتے ہیں، وہ فکر وفلسفہ کے نام سے جتنے بھی نفوذ و دور نظر آئیں، ان کی روح ایک بنیادی فلسفے ہی میں پوشیدہ ہے۔ زولا نے جو ایک نہایت پرمعنی فقرہ ادبی پس منظر میں کہا تھا کہ "تمام ادبی نزاعات کی تہہ میں ہمیشہ کوئی نہ کوئی فلسفیانہ مسئلہ ہوتا ہے"، (۲) وہ جدیدیت کی تہہ میں کارفرما عناصر کے لئے بھی اتنا ہی درست ہے۔ کرسٹوفر وٹکمب (Witcombe) کا اپنے مضمون "جدیدیت کی جڑیں" میں کہنا ہے کہ اصطلاحی معنی میں "جدید" ۱۸۶۰ء (آرٹ میں جدیدیت کے آغاز کا سال) اور ۱۹۷۰ء کے درمیانی عرصے کو کہا جاتا ہے۔ لیکن جدیدیت پر بحث کرنے والے کم وبیش بھی اہل دانش کا اس امر پر اتفاق ہے کہ اس کا آغاز مغرب کی نشاۃ ثانیہ سے ہوتا ہے، جس کا زمانہ چودہویں صدی عیسوی کے گرد وپیش ہے۔ مذکورہ مصنف کا کہنا ہے کہ نشاۃ ثانیہ میں ہم ایک ایسے تصورِ انسان سے دوچار ہوتے ہیں بعد کی تاریخ میں جس کے خدوخال کو "سیکولر ہیومنزم" کہا گیا ہے۔ یعنی اب خدا نہیں بلکہ انسان ہر شے کا معیار قرار پایا تھا۔ (۳)

نشاۃ ثانیہ کا مطلب ہے نیا جنم۔ مگر کس شے کا؟ کائی ایلن نے اپنے لیکچر "The Roots of The Western Culture" میں بتایا ہے کہ مغربی کلچر کی جڑیں اس مظہر میں پوشیدہ ہیں جس کے بارے میں "ہمیں یعنی اطفالِ مغرب کو اسکول میں معجزہ یونان کہہ کر پڑھایا گیا تھا۔ یہ زمین پر ایسے آدم کا ظہور تھا جس نے آسمان سے اترنے والی ہر ہدایت سے منہ موڑ کر صرف اپنی عقل اور فلسفیانہ قیاسات کو اپنا رہنما بنا لیا تھا۔" دوسرے لفظوں میں یونانی، جیسا کہ ہمیں بتایا گیا تھا، اپنے زمانے کے تمام لوگوں سے زیادہ ترقی یافتہ تھے۔ گویا وہ باقی دورِ ظلمت کے مقابلے میں ایک مینارہ نور تھے"۔ یونان کے بعد اگلی، اہم منزل روم کی رپبلکن تہذیب کو قرار دیا جاتا ہے۔ کائی ایلن کا کہنا ہے کہ مغرب پر اس تہذیب کے اثرات کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ ایک زمانے میں ہمیں یعنی اسکول کے ہر بچے کو لاطینی زبان سیکھنے پر مجبور کیا جاتا تھا۔ (۴) یونان قدیم اور رومہ حقیقی وہ عظیم تہذیبیں ہیں جن سے معاصر مغربی کلچر کی جڑیں پھوٹی ہیں! مگر اس کے بیچ میں عیسائیت کا دورِ ظلمت بھی آتا ہے۔ برٹرنڈ رسل (اور مغربی فلسفے کے عمومی مورخین) کے مطابق پانچویں صدی عیسوی سے لیکر چودہویں صدی کا عرصہ یورپ کی تاریخ میں عیسائیت کے غلبے کا عہد سمجھا جاتا ہے جس میں یونان وروم کی شمع تہذیب گویا بجھ گئی تھی۔ جس کی وجہ سے کم وبیش ایک ہزار برس تک یورپ تاریکی میں ڈوبا رہا تھا۔ اس لئے اس دور کو ازمنۂ وسطیٰ یا تاریکی کا دور کہا جاتا تھا۔ اس عہد کے آخر میں جب کچھ مسلمان فلسفیوں کے توسط سے مشائی فلسفہ دوبارہ یورپ میں پہنچنا شروع ہوا تو اس کے نتیجے میں معجزۂ یونان کی خرد افروز کرنوں سے یورپ میں دوبارہ روشنی پھیلنے لگی۔ پھر ۱۴۵۳ء میں جب ترکوں نے قسطنطنیہ فتح کیا تو یونانی علوم کے ماہرین وہاں سے اپنی کتابیں لیکر یورپ پہنچنے لگے۔ اس طرح فلسفے کی جو روایت عیسائیت کے دورِ ایمان میں تاریکی میں گم ہوگئی تھی، اسے یورپ دوبارہ پاسکا۔ یہی یورپ کی نشاۃ ثانیہ ہے۔ اب نشاۃ ثانیہ، نئے جنم، کا مطلب ہے یونانی عقلیت وفطرت پرستی کا ظہورِ نو!

ماورائے انسانی منبع ہدایت پر ایمان رکھنے والے تمام مذاہب کی طرح عیسائیت میں بھی انسانی عظمت کا معیار خدا سے نسبت ہی تھا۔ مگر نشاۃ ثانیہ میں اور اس کے بعد جب انسان کی عظمت کا معیار اس کی عقل، حواس اور ذاتی تجربہ قرار پائے تو سیکولر ہیومنزم کا آغاز ہوا۔ جس میں انسان نہ صرف دنیاوی معاملات کا معیار وحکم تھا بلکہ مذہبی صحائف کی تشریح وتوضیح کا معیار بھی وہ خود بن گیا تھا۔ اسی عرصے میں مارٹن لوتھر (۱۴۸۳۔۱۵۴۶ء) نے اصلاحِ دین کے نام پر رومن کیتھولک علماء یعنی پوپ کے حقِ سند پر احتجاج کیا اور انسان کے لئے یہ حق عام کیا کہ وہ اپنی فہم کے مطابق بائبل کی مراد کا تعین کرسکتا ہے۔ اس "پروٹسٹنٹ" نقطۂ نظر سے انفرادی پرستی کی تحریک کو ہوا ملی، جس کی روح یہ ہے کہ صرف وہ شے درست ہے جس کی تصدیق ذاتی تجربہ، میرا ذاتی تجربہ، کرے۔ یہ گویا مغرب کی نشاۃ ثانیہ کا آغاز تھا۔ اس میں مسلمان مفکرین کا بھی یقیناً ہاتھ ہے، لیکن اس مسئلے میں رائے قائم کرتے ہوئے احتیاط کی ضرورت ہے۔ مغرب میں ابن سینا (جس کی فکر میں مشائیت کے ساتھ ساتھ کچھ اشراقی رنگ بھی ہے) کی نسبت ابن رشد (جس کی مشائیت میں تجزیاتی عقل کا غلبہ ہے) کے اثرات زیادہ ہوئے ہیں اور اس کی بھی غلط تعبیرات کی گئیں ہیں۔ یہ نکتہ ذہن میں رکھنا اس لئے ضروری ہے کہ اس کے بغیر یہ تاثر پیدا ہوسکتا ہے یورپ کی نشاۃ ثانیہ مسلمانوں کے فلسفے ہی کی ایک ترقی یافتہ صورت ہے، جیسا کہ بعض مسلمان اہل دانش نہایت سادگی سے سمجھتے ہیں۔ (۵)

نشاۃ ثانیہ کی روح نے بعد کی تاریخ میں جو علوم وفنون اور فلسفہ وسائنس وٹیکنالوجی پیدا کئے اس میں فرانسس بیکن (۱۵۱۹۔۱۶۲۶ء) اور اس سے بھی زیادہ رینے ڈیکارٹ (۱۵۸۶۔۱۶۵۰ء) کا ہاتھ ہے۔ بیکن کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے علم اور سائنس کو

فطرت اور ماحول پر غلبہ وقدرت حاصل کرنے کا ایک ذریعہ قرار دے کر انسان کو مادی فتوحات کا خواب دکھایا، جس نے یورپی اقوام کو ایک طرف تسخیر کائنات اور دوسری طرف نیم ترقی یافتہ اقوام کو غلام بنانے کی طرف مائل کیا۔ بیکن کا ذہن مابعد الطبعیات کے خلاف تھا۔ وہ یورپ میں تجرباتی ومعروضی یعنی "سائنسی طریقہ کار" --- منظم مشاہدہ، ڈیٹا کا حصول اور تجربات سے اخذ نتائج کرنا --- کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح ڈیکارٹ کو جدید فلسفے کا باوا آدم سمجھا جاتا ہے اس نے حصول علم کے لئے شک (Doubt) کا جو طریقہ اختیار کیا اس نے مغربی فلسفے میں تشکیک کو بطور ایک ذریعہ علم اختیار کرنے کی راہ ہموار کی۔ اس کے مشہور مقولے --- "میں سوچتا ہوں اس لئے میں ہوں" --- نے شخصی انا کے ادراک عمل اور عقل انسانی کو آزادانہ معیار مان کر وحی کو حق اور وجود کے حتمی معیار کے طور پر تسلیم کرنے سے انکار کا راستہ کھول دیا تھا۔ ڈیکارٹ نے ہستی کو ذہن ومادے، روح وجسم کے دو حصوں میں تقسیم کر کے مغربی فکر میں جو ثنویت پیدا کی (یعنی ان دونوں کا وجود آزادانہ طور پر قائم ہے اور ایک دوسرے پر اثر انداز نہیں ہو سکتے) اس سے آگے جدید فلسفے میں مادیت پرستوں اور مثالیت پسندوں کے گروہ وجود میں آگئے۔ جن کے درمیان پھر کبھی نقطہ اتصال نہ پیدا ہو سکا۔

وائٹ ہیڈ نے سترہویں صدی کو جینئس کی صدی قرار دیا ہے، کیونکہ بعد کی دو ڈھائی صدیوں میں یورپ کی عقلی وفکری زندگی نے جو رخ اختیار کیا "وہ اس سرمایہ افکار کے ذخیرے کی بنا پر تھا جو سترہویں صدی کی ذہانت نے فراہم کیا تھا"۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے بعد جس عقلیت پرستی کو فروغ ہوا وہ عیسوی علم کلام کی عقل بہر حال نہ تھی، جس کا مقصد حقیقت تک رسائی کے لئے مابعد الطبعیاتی انداز نظر کو اختیار کرتے ہوئے عقلی طریقہ کار اختیار کرنا تھا۔ یہ ڈیکارٹ، اسپائنوزا اور لائبنز وغیرہ کی عقل پرستی بھی نہ تھی، جس میں عقل کو دیگر ادنیٰ ذرائع علم پر فوقیت تھی بلکہ یہ وہ عقل پرستی تھی جو بتدریج ہوبس، لاک، برکلی اور ہیوم وغیرہ کی تجربیت کا روپ اختیار کرتی جا رہی تھی۔ (٦) جس میں حواس اصل ذرائع علم تھے اور عقل صرف ان معطیات حواس پر ہی نتائج اخذ کر سکتی تھی۔ گویا عقل کلی کا تصور تو پہلے ہی محو ہو چکا تھا اب تجربیت اور حسیت کے زیر اثر عقل، عقل جزوی کا روپ دھار رہی تھی۔ اسی لئے اس دور کو "Age of Reason" بھی کہا جاتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد کی تمام فکری پیش رفت میں انسان اور اس کی ذہنی وعقلی صلاحیتوں کو جس طرح اہمیت دی گئی اور اسے ماورائے انسانی جہتوں سے جس طرح کاٹا گیا اس کے پیش نظر اس دور کے تصور انسان کو "سیکولر ہیومنزم" کہا جاتا ہے۔ سترہویں صدی کے آخر اور اٹھارویں صدی کی روشن خیالی اور سائنسی انقلاب میں فرد کی اہمیت کا اثبات ہوا، اور عالم فطرت کو ایک مشین جان کر اس کی تسخیر کا راستہ کھولا گیا، اس کے ثمرات انیسویں صدی تک دیکھے گئے ہیں۔ مذہب، اخلاقیات اور معاشرتی وسیاسی زندگی میں انسان کے لئے ایک روشن مستقبل کا خواب دیکھا گیا، جس نے کلیتاً اس کی اپنی لامحدود صلاحیتوں کے بل پر حقیقت بننا تھا۔ اسی کا دوسرا نام سائنسی وصنعتی انقلاب تھا۔

جس شے کو بعد میں "جدیدیت" کہا گیا وہ در حقیقت یہی روشن خیالی ہے، جس کی جڑیں نشاۃ ثانیہ کی عقلیت پرستی میں پیوست ہیں۔ اسی عقل کی بنا پر انسان کو وہ روشن فکری نصیب ہوئی تھی جس سے اس نے جہالت اور توہمات سے نجات پائی۔ کانٹ نے اسی عنوان کی اپنی ایک تحریر میں "روشن خیالی" (Enlightenmint) کی یہ تعریف پیش کی تھی کہ یہ انسان کی خود ساختہ نابالغی سے رہائی کا نام ہے۔ نابالغی نام ہے کسی دوسرے کی رہنمائی کے بغیر اپنی فہم کو استعمال نہ کر سکنے کا۔ اور خود ساختگی کا مطلب ہے عقل وفہم سے عاری نہ ہونے کے باوجود کسی دوسرے کی مدد کے بغیر اپنی عقل کو استعمال کرنے کے عزم وجرأت سے محرومی! لہٰذا روشن خیالی کا موٹو ہے "اپنی عقل کو استعمال کرنے کی جرأت پیدا کر" !(٧) انسان کو عقل کے بے تحاشا استعمال کی جرأت جب ایک دفعہ مل گئی اور وہ "دوسرے" یعنی عقیدے، سند، روایت اور کسی قسم کے خارجی معیار، کی مدد کا محتاج نہ رہا تو پھر عقل کا یہ استعمال صرف عالم فطرت وسائنسی انکشافات ہی تک محدود نہ رہ گیا۔ بلکہ اسے ان روایتی معتقدات پر بھی استعمال کیا گیا، جن کی تشریح وتعبیر کا حق پہلے صرف چرچ کے پاس تھا۔ مثلاً روایات، رسم ورواج، تاریخ، قانون، فنون اور ہر طرح کے عقائد بھی اب عقل کی زد میں آگئے اور یہ خیال بھی عام ہو گیا کہ سماجی وسیاسی اداروں میں بھی عقل کے استعمال سے ہر طرح کے مسائل حل کر کے ایک بہتر سماج کی تشکیل کی جا سکتی ہے۔ پرانے افکار وخیالات نے لوگوں کو جہالت وتوہمات میں الجھا رکھا تھا، اب وقت آ گیا تھا کہ عقل وفکر کی روشنی میں لوگوں کے اوپر سے ہر طرح کی پابندیاں اٹھا دی جائیں۔ یہ گویا "ترقی" کا آغاز تھا۔ فرد نے حق اور روشن فکری کے ہتھیار سے لیس ہو کر خود کو مذہبی اور شہنشاہی اداروں کے چنگل سے آزاد کرنے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ کیونکہ وہ حق اور خیر کی تعریف اپنے مفادات کی روشنی میں کرتے تھے۔ ان رجحانات کے پیچھے اصل میں آزادی، اخوت اور مساوات کے وہ تصورات کام کر رہے تھے جن میں والٹیر کی عقل پرستی بھی تھی اور روسو کی جذبات اور فطرت پرستی بھی۔ یہی شے بالآخر انقلاب فرانس کا پیش خیمہ ثابت ہوئی تھی۔ جدیدیت کے فروغ میں انقلاب فرانس کا بھی بہت بڑا کردار ہے۔ (٨) آزادی، جمہوریت اور مساوات کے یہ خیالات اس سے پہلے امریکہ کے اعلان

آزادی، ۱۷۷۶ء، کا باعث بن چکے تھے۔ پھر بیسویں صدی کی ابتداء میں روسی انقلاب کا راستہ بھی روشن خیالی کے ایسے ہی خوابوں سے نکلا تھا۔ جن میں اگرچہ اقتصادی و معاشی آدرش بھی شامل ہو گئے تھے۔

روشن خیالی کے یہی وہ مثالیے تھے جن میں جدیدیت کی جڑیں پیوست ہیں۔ ایک نئے اور بہتر معاشرے کی تشکیل اور انسان کے لئے لامحدود آزادی اور خوشحالی! جس میں ادب، آرٹ اور فن کار کو بھی اپنا کردار ادا کرنا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدیدیت کا مطلب اور خاص طور پر اس مفہوم میں، جس میں یہ اصطلاح اردو میں مروج ہے، صرف وہی کچھ نہیں۔ جس کا درجہ بالا سطور میں اظہار ہوا لیکن اس پس منظر کے بغیر بھی جدیدیت کچھ نہیں۔ ہمارے ہاں جدیدیت بالعموم ترقی پسندی کی ضد سمجھی جاتی ہے اور اس میں صرف ادبی اور فنی سروکاروں کو ہی اہم سمجھا جاتا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اپنے تاریخی تناظر میں جدیدیت اور ترقی پسندانہ نظریات بڑی حد تک ساتھ ساتھ چلتے رہے اور ادب سے کہیں پہلے ان کا اظہار بصری فنون میں ہوا ہے۔ لہٰذا سابقہ باب میں ہم نے حقیقت نگاری کے تحت جو کچھ لکھا ہے اسے بھی جدیدیت ہی کے سفر کا ایک حصہ سمجھا جا سکتا ہے۔ خالص ادبی مفہوم سے تھوڑی دیر کے لئے اگر صرف نظر کر لیا جائے تو جدیدیت روشن خیالی کے اسی منصوبے کا ایک دوسرا نام ہے۔ جس میں ایک بہتر معاشرے کے قیام کے لئے انفرادی و اجتماعی زندگی کے تمام شعبوں میں عقل کی روشنی میں تبدیلی و اصلاح کی اشد ضرورت پر زور دیا گیا تھا اور ایک نئی دنیا کی تشکیل کے لئے فرد کو اپنی ہر طرح کی اور خاص طور پر تخلیقی صلاحیتوں سے کام لینا تھا۔ روشن خیالی رجدیدیت کی اس رو میں اگرچہ کچھ متضاد رجحانات بھی تھے، مگر اس میں تبدیلی و تغیر کو دنیا کا ایک اہم اصول مانا گیا تھا۔ اس میں بہتری و فلاح کے جو بھی منصوبے تھے اس میں آخرت کے بجائے صرف سیکولر راس دنیا کے معاملات پر نظر تھی۔ اس میں اگرچہ ماضی کو یاد کرنے والے بھی پیدا ہوتے رہے ہیں لیکن عمومی توجہ کا رخ صرف حال اور مستقبل پر رہا تھا۔ ماضی اور اس کی روایتوں سے انقطاع کا نعرہ اگر لفظوں میں نہیں بھی آیا تو چشم و ابرو کے اشاروں میں اس کا سراغ ضرور تھا۔ اس لئے جدیدیت کا عمل صرف ادب و آرٹ تک محدود نہیں تھا بلکہ انسانی زندگی کا ہر وہ شعبہ جس کا ایک متمدن معاشرے میں کوئی کردار ہو سکتا ہے، مثلاً سماج، سیاست، معاش، تعمیرات، بصری و سمعی فنون اور سائنسی اور بشری علوم کے تمام شعبے جدیدیت کے سیل بے پناہ کی زد میں رہے ہیں۔

☆

عسکری کی بعد کی تحریروں میں جدیدیت کا جو استرداد پایا جاتا ہے، تو یہ بات ہمیشہ ذہن میں رکھنے کی ہے کہ، وہ صرف جدیدیت کے ادبی مفہوم کے حوالے سے نہیں بلکہ روشن خیالی کے اسی منصوبے کے حصے کے طور پر ہے۔ چونکہ اردو تنقید کے بیک حصے میں جدیدیت کا عموماً ادبی اور فنی مفہوم زیر بحث رہا ہے، (لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ بااعتبار ایک یورپی رجحان کے اس میں ترقی پسندانہ منصوبے شامل نہیں۔) اور عسکری کی ابتدائی تحریروں میں بھی جدیدیت کے ان خصائص سے خاص شغف نظر آتا ہے، اس لئے آئندہ سطور میں جدیدیت کے ادبی معاملات کا کچھ بیان آئے گا۔ چونکہ ہماری زندگی کے دیگر بے شمار پہلوؤں کی طرح اس کے شاخسانے بھی مغرب ہی میں ہیں اس لئے بات وہیں سے شروع ہو گی۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت کو معانی و مفاہیم کے ایک وسیع، متنوع اور متضاد حدود کی بنا پر جو بت ہزار شیوہ کہا جاتا ہے یہ مغربی فکر کے اکثر رجحانوں اور اصطلاحوں کے بارے میں بھی درست ہے۔ کیونکہ الفاظ و معانی کا یہ انتشار بذات خود جدیدیت ہی کی عطا ہے۔ مغرب کی ادبی تاریخ میں جس طرح کلاسیکیت، رومانیت اور حقیقت نگاری کی تحریکیں رہی ہیں، اس طرح وہاں جدیدیت کے نام سے کسی ادبی تحریک کا سراغ نہیں ملتا۔ نشاۃ ثانیہ کے بعد مغرب کی فکری تاریخ میں جس طرح علمی اور فلسفیانہ سطح پر قرون وسطیٰ سوور ظلمت سے الگ، ممتاز اور مختلف ہونے کی روش پائی جاتی ہے، اس طرح وہاں کی ادبی تاریخ میں ماضی سے انقطاع کا کوئی رجحان، ٹی ایس ایلیٹ کی رائے کے مطابق سترہویں صدی سے پہلے اور شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق رومانوی تحریک سے قبل، نہیں ملتا۔ انگریزی شاعری میں سترہویں صدی کے دوران مابعد الطبیعیاتی شعراء کے بعد جو تبدیلی آئی اسے بیان کرتے ہوئے ایلیٹ کا کہنا تھا کہ اپنے پیش روؤں کی طرح مابعد الطبیعیاتی شعرا اپنے خیال کو اسی طرح فوری طور پر محسوس کرتے تھے جیسے پھول کی خوشبو، مگر سترہویں صدی میں طرز احساس کا ایسا انقطاع عمل میں آیا جس سے ہم دوبارہ کبھی نہ نکل سکے۔(۹) غالباً اسی نظریے کی توسیع میں ایف آر لیوس نے ادب اور معاشرے کے تعلق پر بحث کرتے ہوئے رومانوی دور کے شعرا ورڈز ورتھ، کولرج، بائرن، شیلی اور کیٹس کے بارے میں لکھا ہے کہ اگرچہ یہ ایک ہی دور کے لوگ ہیں، مگر ان میں سوائے 'ایک منفی شئے' کے کچھ مشترک نہیں: یہ کسی ایسی شئے کی عدم موجودگی تھی جسے وہ اٹھارویں صدی کے آخر تک موجود ایک مثبت روایت کی جگہ پر لانا چاہتے تھے۔ لیوس کے نزدیک وہ مثبت شئے آگسٹن روایت (سترہویں صدی کے آخری عشروں اور اٹھارویں کا نصف اول کا دور) تھی

جس میں انسان کو ایک معاشرتی وجود سمجھتے ہوئے اس کی تمام داخلی اور خارجی سرگرمیوں کو، جن کا ادب میں انعکاس ہوتا ہے، معاشرتی اقدار کے سیاق میں دیکھا جاتا تھا۔ لکھنے والا خود کو معاشرے کا ایک حصہ سمجھتا تھا۔ مگر پھر ولیم بلیک (۱۸۲۷۔۱۷۵۷ء) وہ پہلا شخص ہوا جس نے یہ محسوس کیا کہ وہ اپنے معاشرے سے کچھ مختلف ہے۔ اسے معلوم ہو گیا تھا کہ اس کے سامنے عوام رسامعین نہیں ہیں۔ گویا لیوس کے نزدیک آگسٹن روایت کے دوران ہی میں مقبول اور شائستہ کلچر کے مابین ایک نئے اور اچانک انقطاع کا عمل شروع ہو گیا تھا۔(۱۰)

مغرب میں جدیدیت کی روایت کا سراغ لگاتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے ایلیٹ کے ہوش مندی کے انقطاع والے تصور سے اس حد تک اختلاف کیا ہے کہ یہ سترہویں صدی میں نہیں بلکہ رومانوی تحریک دوران عمل میں آیا اور اس انقطاع کے اولین آثار وہ بھی لیوس کی طرح بلیک کی تحریروں ہی میں دیکھتے ہیں۔(۱۱) یہاں ہمارے نقطہ نظر سے اہم بات یہ نہیں کہ یہ انقطاع کب ہوا بلکہ اس کا قرار واقعی عمل میں آنا اہم ہے۔ مغرب میں جدیدیت کے نام سے کوئی ادبی تحریک چلی ہو یا نہ چلی ہو اس سے قطع نظر، کہنے کی بات یہ ہے کہ اپنے معاشرے، روایت اور ماضی سے کاٹ ڈالنے کا عمل، جو جدیدیت کا خاصہ ہے، وہاں بھی ہوا ہے۔ ایلیٹ نے، جو بذات خود ایک خاص مفہوم میں جدیدیت کا اہم نمائندہ ہے، جس عرصے کو طرز احساس کے انقطاع کا زمانہ قرار دیا ہے، وہ اگر ادبی جدیدیت کے آغاز کا زمانہ نہ بھی ہو، تب بھی اس عمل کے آغاز کا دور یقیناً وہی ہے جس میں عقلیت پرستی، سیکولر ہیومنزم اور روشن خیالی کی جڑیں پیوست ہیں۔ یہی وہ عوامل ہیں جو جدیدیت کی مختلف صورتوں کو جنم دینے کا بھی باعث ہیں۔

مختلف عوامل کے پیش نظر جدیدیت کی جو مختلف تعریفیں کی جاتی ہیں انھیں پیش نظر رکھا جائے تو ہمارے سامنے جدیدیت کے دو ایسے رجحانات آتے ہیں جن میں بہت سے اشتراکات کے ساتھ ساتھ کچھ اختلاف کے پہلو بھی ہیں۔ جیسا کہ سطور بالا میں ذکر ہوا نشاۃ ثانیہ کے بعد مغرب کی فکری تاریخ میں انسان کی لامحدود ذہنی اور عقلی صلاحیتوں کے انکشاف کی وجہ سے ایک طرف سائنس و ٹیکنالوجی کے فروغ، صنعتی انقلاب اور تسخیر فطرت کے بے حساب امکانات کے پیش نظر، اور دوسری طرف مختلف سماجی شعبوں میں بہتری و فلاح کے عظیم الشان منصوبوں کی بدولت یہ طے پا گیا تھا کہ انسان کے لئے اگر کوئی جنت ہو سکتی ہے تو وہ یہی دنیا ہے۔ مگر انسانی آزادی، مساوات اور اخوت کے روشن خیال منصوبے ابھی پوری طرح بروئے کار آئے بھی نہ تھے کہ نیوٹن کی دریافتوں، عالم فطرت میں کارفرما میکانکی اصولوں اور ڈارون کے ارتقائی تصورات کا اطلاق انسانی کردار اور سماجی رویوں پر کر کے اسے مشین میں تبدیل کرنے کی کوششیں شروع ہو گئی تھیں۔ تا آنکہ صنعتی انقلاب کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سرمایہ دارانہ نظام نے انسان کو ایک سطح پر معاشی غلامی کی نئی زنجیروں میں جکڑنا شروع کر دیا تو دوسری طرف تمام غیر مادی اقدار کو یا تو رد کر دیا گیا یا ان کی تعبیر مادی افادیت کے نقطہ نظر سے ہونے لگی۔ خود انسان کے باطن اور نفسیات کے اندر تاریک جنگلوں اور بدی کی منہ زور قوتوں کے انکشاف کی وجہ سے بھی انسان اور اس کے سماج کی فلاح و ترقی کے اکثر تصورات پر سوالیہ نشان لگ گیا تھا۔ شاید یہی وہ مقام ہے جہاں جدیدیت کے رجحانات مختلف ہو جاتے ہیں۔ وہ طبقے اور گروہ جن کی توجہ کا رخ اکثر و بیشتر انسان کے خارجی ماحول کی بہتری و بہبود کی طرف ہوتا ہے اور جن کی امید پرستی و رجائیت میں کم ہی تنزل آتا ہے ان کی جدیدیت مسلسل اسی روشن خیال منصوبے ہی کا حصہ رہی ہے۔ مگر وہ لوگ (ان میں فنکار بھی شامل ہیں) جن کی دلچسپی انسان کے خارج کی نسبت اس کی باطنی دنیا سے زیادہ رہی اور جو اس کے اندر شر کی قوتوں کی کارفرمائی کا مطالعہ باریک بینی سے کرتے رہے، وہ انسانی خوشحالی و ترقی کے سائنسی دعووں کو شک کی نظر سے دیکھتے رہے ہیں۔ اس لئے ان کی جدیدیت روشن خیال منصوبے سے کچھ الگ راہیں اختیار کرتی رہی ہے۔ پہلے گروہ کی جدیدیت نے ”ترقی پسندی“ کا روپ دھار لیا اور دوسرے طبقے کی جدیدیت نے ”ادبی رخ“ اختیار کر لیا۔ یہ زیادہ تر انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے نصف اول کے مظاہر ہیں۔ اس سے قبل کی جدیدیت مارکسی معنی میں نہیں بلکہ عمومی اعتبار سے ترقی پسند ہی رہی ہے۔ بہر حال ”ادبی جدیدیت“ ہو یا ”ترقی پسند جدیدیت“ دونوں میں اختلافات کے باوجود چند بنیادی امور پر کم و بیش اتفاق ہی رہا ہے۔ مثلاً دونوں کا مرکز توجہ انسان اور یہ دنیا ہے۔ مذہب اور روایتی اخلاقیات کی طرف دونوں کا رویہ مخاصمانہ ہے۔ دونوں اقدار کے ابدی اور حتمی ہونے کی قائل نہیں۔ حرکت، تغیر، ارتقا اور اضافیت کو دونوں کائنات کا مرکزی اصول مانتی ہیں۔ ہر قسم کی مرکزی ہیئت حاکمہ کی دونوں انکاری ہیں۔ ادب و فن میں موضوع اور ہیئت دونوں سطح پر مروجہ معیارات سے انحراف بھی دونوں کا مسئلہ ہے، وغیرہ وغیرہ۔

جدیدیت پر لکھنے والوں نے چونکہ اس کی تشریح و تعبیر زندگی کے وسیع مظاہر کے پس منظر میں کی ہے جس کی وجہ سے اس میں بہت سی متضاد باتیں بھی آ جاتی ہیں۔ لہٰذا موضوع کو محدود رکھنے کے لئے آگے بڑھنے سے قبل جدیدیت کے چند ادبی و جمالیاتی نمایاں خدوخال دیکھ لینا بہتر ہے۔ تا کہ ان کی روشنی میں بات مزید آگے بڑھ سکے۔ اس کے لئے ہم دو مختلف ماخذ استعمال کر رہے ہیں ڈکشنری آف لٹریری

ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوری میں "ماڈرنزم" کے ذیل میں جو کچھ لکھا گیا ہے اس کا لب لباب یہ ہے: جدیدیت ایک جامع مگر غیر واضح اصطلاح ہے جس کا اطلاق اُس تحریک یا رجحان پر ہوتا ہے جو انیسویں صدی کے آخر میں شروع ہوا اور بیسویں صدی کے بڑے حصے پر بھی جس کے اثرات رہے۔ اس کا تعلق شاعری، فکشن، ڈرامہ، موسیقی اور فن تعمیر جیسے تخلیقی فنون سے ہے۔ اس تحریک یا رجحان کے آغاز و اختتام کے بارے میں بہت اختلاف ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ایک تخلیقی تحریک کے طور پر ۱۹۴۰ء کے عشرے میں اس کے امکانات پورے ہو چکے تھے۔ اور بعد کا دور مابعد جدیدیت کا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس طرح کی تحریکیں نہ تو شروع ہوتی ہیں اور نہ کبھی ختم۔ بلکہ بتدریج ارتقاء پذیر رہتی ہیں۔ تاہم مختلف ممالک میں اس کا دور عروج مختلف اوقات میں رہا۔ مثلاً فرانس میں ۱۸۹۰ء سے ۱۹۴۰ء؛ روس میں انقلاب کے قبل سے لیکر ۱۹۲۰ء؛ جرمنی میں ۱۸۹۰ء تا ۱۹۲۰ء؛ انگلستان میں بیسویں صدی کے ابتداء سے سن ۲۰ اور ۳۰ کے عشروں تک، اور امریکہ میں جنگ عظیم اول و دوم کے درمیانی عرصے تک اس کا اثر رہا۔ یہ ایک یورپی اور ماورائے براعظمی تحریک تھی۔ عموماً بڑے شہر ہی اس کی سرگرمیوں کا اہم مرکز بنے۔ اس عمومی تحریک کے اندر دیگر بہت سے چھوٹے چھوٹے رجحانات بھی شامل رہے ہیں۔ جیسے دادا ازم، سرریلزم، زوال پسندی، علامت نگاری، فارملزم، وجودیت اور اظہاریت وغیرہ۔ جدیدیت عموماً جن عوامل و مظاہر کا اظہار کرتی ہے انہیں آواں گارد بھی کہتے ہیں۔ لیکن پرانے آواں گارد (فرانسیسی علامت پسند شعرا) اور نئے آواں گارد (مابعد جدیدیت پسند یا ابسرڈ تھیٹرز کے لوگ) میں بھی فرق کیا جاتا ہے۔ ادب میں جدیدیت سے مراد ہے مقررہ اصول و ضوابط، روایات، رسم و رواج اور ہر قسم کی سند سے بغاوت' کائنات میں انسان کے مقام و مرتبے کو نئے انداز سے دیکھنا؛ اور ہیئت و اسلوب میں نئے تجربات وغیرہ۔ اس کا تعلق زبان اور اس کے استعمال کے طریقوں کا مطالعہ کرنے سے بھی ہے۔ اس اعتبار سے ساختیات بھی جدیدیت ہی کی ایک صورت ہے۔ لیکن اس کی تھیوری کے استحکام کے زمانے، جو ۱۹۶۰ کا عشرہ ہے، کے پس منظر میں بعض لوگ اسے مابعد جدیدیت میں شامل کرتے ہیں۔ (۱۲)

جدیدیت کے ان خدوخال کو مزید بہتر سمجھنے کے لئے ہم انسائیکلوپیڈک ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز سے استفادہ کرتے ہیں، جس میں اس مسئلے سے بحث کرنے والی مختلف کتابوں سے جدیدیت کا خلاصہ یہ بتایا گیا ہے: وسیع تر معنی میں جدیدیت کا عرصہ ۱۸۵۰ء سے موجودہ عہد (۲۰۰۰ء) تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ مغرب کے تمدنی افکار اور کلچری روایات میں پیدا ہونے والی ان اہم تبدیلیوں کو ظاہر کرتی ہے، جن کا آغاز نشاۃ ثانیہ کے بعد ہیومنزم اور وسط سترہویں صدی کی رجائیت پسند انفرادیت پرستی سے ہوا تھا۔ اس کے عرصۂ عمل کو محدود کر کے دیکھیں تو جدیدیت بیسویں صدی کی ادبی تحریک ہے۔ جس کا دور عروج جیمس جوئس کے Ulysis اور ٹی ایس ایلیٹ کی Waste Land وغیرہ کی اشاعت کا زمانہ ۱۹۲۲ء ہے۔ پھر ۱۹۳۰ء کے قریب اس کا زوال شروع ہو جاتا ہے۔ مغرب میں صنعت کاری، بڑے بڑے شہری مراکز کے وجود میں آنے، سائنس و ٹیکنالوجی کے تیزی سے فروغ اور اس صدی کے آغاز میں جنگ عظیم کے ہولناک تجربات نے دانش وروں اور فن کاروں کے ان رویوں اور کی تخلیقات میں تبدیلی لانا شروع کر دی تھی جن سے جدیدیت کا عہد تشکیل پایا تھا۔ اس کے عہد کی امتیازی خصوصیات: زندگی اور اس کے مسائل کی طرف جدیدیت پسندوں کا رویہ دیہی اور قصباتی کے بجائے شہری اور ہر دیسی زندگی کی جدوجہد کا تھا۔ ان کی توجہ کا رخ خطی تاریخی حرکت کے روایتی فکر کے بجائے انسانی حالات کی آفاقیت کی طرف رہا ہے۔ وہ شعوری طور پر حال اور موجود کے ساتھ وابستہ رہے ہیں۔ روایتی اقدار اور ماضی کے رسمی اسلوب تحریر کو مسترد کرتے ہیں۔ رسمی اسالیب کا یہ استرداد درحقیقت نئے پن کی خواہش کا زائدہ تھا۔ اسی سلسلے کے زیر اثر ایذرا پاؤنڈ نے یہ فقرہ گھڑا تھا کہ "نیا بنایئے"۔ نئے پن سے اسی شغف کا نمائندہ ورجینا وولف کا فقرہ ہے کہ "تجربات اس وقت تجربات بنتے ہیں جب وہ نئے ہوں"۔ (۱۳) نئے پن سے وولف اور پاؤنڈ کی اس دلچسپی کے پیچھے دراصل جدیدیت کی یہ روح کارفرما ہے کہ کسی شے کے قرار واقعی حقیقی ہونے کے لئے اس کا نیا ہونا ضروری ہے۔ اور اس مقصد کے حصول کی خاطر نئی تجرباتی تکنیک اختیار کرنی چاہیے۔ اپنی ان تکنیکوں کے ذریعے فن کاروں نے روایت کو ایک رکاوٹ کی بجائے آلۂ کار میں تبدیل کر دیا۔ اسی لئے ان کے پیدا کردہ فن پاروں میں ماضی حال میں زندہ ہو کر آتا ہے۔ انسان اور کائناتی نظام کے تعلق کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کے بیان کے لئے جدیدیت پسندوں نے نئے سائنسی طریق فکر کو رد کیا تھا۔ اس کے بجائے قدیم روایات سے ماخوذ اسطوری شعریات کی تکنیک مستعار لیں۔ مگر ماضی کے سادہ، وحدانی ادبی طریق کار، جو ایک آدرشی نظام تھا، سے مختلف ہونے کی خاطر انھوں نے اکثر ایک منتشر ٹکڑوں میں بٹا اور کسری اسلوب اختیار کیا، جس میں بہت سے مختصر کنایات اور بہت سی بیانیہ آوازوں کے ذریعے اپنے نظریے میں ڈھالی ہوئی روایت کی خود کلامی کو ماضی کے ایک مرکب اور کثیر ایمائی ادبی نمونے میں تبدیل کر دیا جاتا تھا۔ تجربے کے اس استعاراتی و تمثیلی اظہار کو جدیدیت پسندوں کا انتہائی بنیادی امتیاز قرار دیا جاتا ہے۔ اپنے لمحہ موجود کی تاریخی حیثیت کا گہرا شعور۔۔۔ جسے اکثر بعد الوقتی کی پُر اذیت

تشویش کہا گیا ہے — جدیدیت پسندوں کے لئے ہمیشہ ایک بنیادی جذبہ تحریک رہا ہے۔ اس لئے وہ لوگ موجود کو اس رزمیاتی تاریخی بیانیے کا نقطۂ اختتام کہتے تھے جو پوری ادبی روایت کو محیط ہے۔ وہ اپنے ادبی ماضی کو معاصر تجربات کے بیان کے لئے ناکافی سمجھتے تھے مگر خود کو اس کے بوجھ تلے دبا ہوا بھی پاتے تھے۔ اسی احساس نے جدیدیت پسندوں کو ایک طرف نئی، اور دوسری طرف ماضی کی روایت کے شعور کو برقرار رکھنے کا مشکل فریضہ سونپا تھا۔ (۱۴)

المختصر، جدیدیت جنگ عظیم اول کے بعد مغرب کے آرٹ اور ادب میں پیدا ہونے والی جمالیاتی اور ثقافتی طرز احساس کی تبدیلیوں سے عبارت ہے۔ وکٹوریائی بورژوا سماج کی اخلاقیات اور انیسویں صدی کی رجائیت پرستی کی اس میں کوئی گنجائش نہیں تھی۔ اس میں ایک منتشر کلچر کی قنوطیت اور اخلاقی اضافیت کا رنگ غالب تھا۔ ادب و آرٹ میں جدیدیت نے بیانئے کے خطی بہاؤ میں انقطاع کو ختم دیا۔ ناول میں پلاٹ اور کردار کے ربط، وحدت اور سلسلہ اسباب و علل کے روایتی تصورات بدل دئے، اور دوسری طرف عقلی اور معروضی کلام اور انیسویں صدی کی گریزاں سماجی زندگی کو داخلی شعور اور موضوعی شکست و ریخت کے تابع کر دیا۔ خارجی زندگی اور اس کے متعلقات کے طرف جدیدیت پسندوں کا رویہ شخصی اور ذات مرکز تھا۔ اندرونی احساسات و کیفیات کو مکمل اور واضح طور پر بیان نہ کر سکنے کی بنا پر زبان و اظہار میں انہوں نے موضوع اور مواد پر ہیئت کو ترجیح دینا پسند کیا تھا، وغیرہ وغیرہ۔ مغرب کی فکری تاریخ میں ترقی پسند اور روشن خیال جدیدیت کے مقابل ادبی جدیدیت کے بھی وہ خدوخال ہیں جو ۱۹۳۰ء کے بعد ہمارے ہاں بھی "نئے ادب" کی تحریک میں نمایاں ہونے لگے تھے۔ اس ادب کے اہم اور بنیادی موضوعات و مسائل یہ رہے ہیں انفرادی و ماورائے عقل محسوسات کا بیان، دروں بینی، داخلیت، اکتاہٹ، بیزاری اور جنس کی طرف مریضانہ رویے، اشیاء کے حسن ظاہر کے ماورا بھیانک مکروہیت سے شغف، بدی کی قوتوں سے لگاؤ، اظہار و ابلاغ کی مشکل کا شکوہ، شعر کو موسیقی کی انتہا تک پہنچانا اور ریاضی کی طرح مجرد بنانے کی کوششیں، معنی و موضوع کی بجائے ہیئت کے زور پر تخلیق کی خواہش، سیدھے سیدھے بات کہنے کی بجائے علامت، تمثیل، ابہام و تجرید کا سہارا لینا اور فن کو انتہائی خالص بنانے کے لئے راہبانہ ریاضتیں کرنا، وغیرہ وغیرہ۔ بیسویں صدی کے مغربی ادب میں زوال پسندی، کیوبزم، سریلزم اور وجودیت ولاعقلیت کے جو رجحانات رہے ہیں، یہ بھی اسی جدیدیت کی مختلف صورتیں ہیں۔

مغربی ادب میں جدیدیت کا سراغ لگانے والوں نے اس کی اصل رومانوی احیاء میں تلاش کی ہے، (۱۵) جو علامتیت اور حقیقت نگاری سے ہوتی ہوئی رومانوی تحریک تک پہنچتی ہے۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا انگریزی میں بلیک وہ شاعر تھا جس کے اندر اپنے معاشرے سے مختلف ہونے کا احساس پہلے پہل جاگا تھا۔ اظہار و ابلاغ کا مسئلہ، جو جدیدیت میں، بہت بنیادی اہمیت رکھتا ہے، وہ اسی "مختلف ہونے" کے احساس سے شروع ہوا۔ جب تک شاعر اور اس کے معاشرے میں ہم آہنگی موجود تھی یہ مسئلہ پیدا نہ ہوا تھا۔ مگر شاعر کے اجنبی ہونے کے احساس نے اس کے لئے ابلاغ کا مسئلہ بھی پیدا کر دیا۔ شیلی نے اپنے مضمون "A Defence of Poetry" میں اس مسئلے کو چھیڑا تھا کہ شاعر وہ سب کچھ نہیں کہہ پاتا جو وہ کہنا چاہتا ہے۔ اسی بنا پر اس نے شاعر کے لئے یہ ضروری سمجھا کہ وہ زبان کو صرف روایتی ہیئت تک محدود رکھے اور یہ کہ اسے اپنا خاص انداز پیدا کرنے کے لئے اپنے پیش رووں کے نمونوں سے انحراف کرتے رہنا چاہیے۔ (۱۶)

اظہار و ابلاغ کے مسائل کی طرح فن پارے کی آزادانہ وخود مختار ہستی اور ہیئت و موضوع کی یکجائی کے مسائل پر بھی، شمس الرحمن فاروقی کی تحقیق کے مطابق، اول اول رومانی احیا میں غور کیا گیا تھا۔ اس بارے میں شیلی اور بلیک کے تصورات نقل کر کے وہ کہتے ہیں "ان تمام خیالات میں جدید ادب اور تمثیلیت پرستوں (علامتیت) کا بنیادی نظریہ موجود ہے کہ نظم ایک زندہ آزاد حقیقت ہے اور ہیئت اور موضوع دونوں ایک ہی شے کے دو نام ہیں"۔ (فاروقی، شب خون، جولائی ۱۹۶۸ء، ص ۲۱۹) رومانویوں نے فن کو اگرچہ ایک مختلف ڈھنگ سے پرکھا تھا مگر ان میں بہت سطحیت اور جذباتیت بھی تھی۔ جس کی وجہ سے ان کے خلاف حقیقت نگاری کا رد عمل ہوا تھا۔ اس حقیقت نگاری میں پہلے اشتراکی حقیقت نگاری کا پیوند لگا اور پھر شعور ولاشعور، جنسی جبلت اور تخلیقی عمل سے ان کے تعلق کے باب میں فرائڈ کے بہت سے تصورات نے بھی حقیقت نگاری کو متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔ اور اب، جیسا کہ ہم پیچھے حقیقت نگاری کے ذیل میں لکھ آئے ہیں، خارجی و سماجی حقیقت نگاری کے ساتھ انفرادی اور باطنی تجربے اور دماغ کے اندرونی عمل سے حقیقت کو نئے سرے سے تخلیق کرنے کے رجحانات بھی پیدا ہونے لگے تھے۔

جیسا کہ افکار و رجحانات کی تاریخ میں ہوتا ہے کہ بہت سے خیالات کی بہت سی رویں ساتھ ساتھ چلتی رہتی ہیں۔ حقیقت نگاری کے زمانے میں ہی امریکہ میں ایڈگر ایلن پو، ہاتھورن اور ایمرسن وغیرہ رومانیت کے نمائندے تھے مگر، ایڈمنڈ ولسن کے مطابق، علامت

نگاری کی طرف جارہے تھے۔ اس تحریک کی سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ یورپ میں اس کے اثرات امریکہ سے براہ فرانس آئے، اور وہ بھی ایک انگریزی لکھنے والے مصنف ایڈگرایلن پو کے فرانسیسی تراجم کے ذریعے، جو بودلیئر نے کئے تھے۔ بودلیئر کو اگرچہ رومانوی شاعر نہیں مانا جاتا، مگر فرانسیسی ادب کی مختصر تاریخ کے مصنف جیفری بریجون کا کہنا ہے کہ اس میں رومانیوں کی بنیادی خصوصیات موجود ہیں۔ پو کی تنقیدی تحریروں کے زیر اثر بودلیئر نے، جو خود بھی فن اور اخلاق کے تعلق کا قائل نہ تھا، سماجی خلاقیت سے آزاد فن کا تصور عام کیا۔(۱۷) پو کی تحریروں نے رومانویوں کی سطحی جذباتیات اور ماتم پرستی کے نشان دھو کر اسی کے بعض دوسرے عناصر کو نئی بنیادوں پر قائم کیا۔ مثلاً، نیچی سن پر لکھتے ہوئے وہ بچی شاعری کی کنایتی اور غیر قطعی حیثیت پر زور دیتے ہوئے اسے بچی موسیقی کی خصوصیت قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ آپ موسیقی رشاعری کو اس ابہام اور اشاریتی غیر واضح پن (suggestive indefinitiveness) سے محروم کردیں تو اسے اسکے نفس آدرش اور بالذات امتیاز سے محروم کردیں گے۔(۱۸) پو کی تحریروں میں یہ اور اس طرح کے دیگر بہت سے عناصر ایسے تھے جنہوں نے فرانسیسی علامت نگاروں میں شاعری اور اخلاق کے علیحدہ ہونے، حواس میں اختلال پیدا کرنے، شعر کو موسیقی میں ڈھالنے اور ماورائے حواس پیکروں کو باہم مدغم کرنے کا فن سکھایا تھا۔ علامت نگاری میں اس کے علاوہ اور بہت کچھ تھا۔ مثلاً انفرادی محسوسات، سنسنی خیزی، مریضانہ دروں بینی، شیطان سے راز و نیاز کا اپکا، شرکی قوتوں سے غیر معمولی شغف، ہیئت و موضوع کی وحدت، فن کی خود مختاری، ابہام، اشاریت اور تجریدی طریقہ کار سے دلچسپی۔ ان چیزوں نے فن کو صرف فنکار کی میراث بنا دیا تھا۔ عسکری ان چیزوں کو ایک بکھرے ہوئے دولت پرست سماج میں فن کار کے آخری سہارے کہتے تھے۔

مغرب کے ادبی معاشرے میں طرز احساس کے انقلاع کا جو عمل، ایلیٹ کے بقول سترہویں صدی میں اور بعضوں کے بقول انیسویں صدی میں شروع ہوا تھا وہ اس صدی کی ابتدا میں علامت نگاروں کی آخری نسل کے ساتھ مکمل ہو گیا۔ "مغربی ادیبوں نے تمثیل کو ایک باقاعدہ اور منظور شدہ ذریعہ مان کر اپنے ادب میں تمثیلی عناصر داخل کئے۔ تمثیل ادب میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے در آئی۔ ملارمے کے بعد کا ادب اپنی پچھلی فضا سے کٹ گیا... ہر بڑے ادیب نے تمثیلی اظہار کو کسی نہ کسی حد تک اپنایا۔ مغربی ادب کا ڈھانچہ اب متعین ہو گیا تھا"۔ مغربی ادب کا یہی متعین ڈھانچہ بعد میں "جدیدیت" کہلایا، جس کے بڑے نمائندوں میں ایذرا پاؤنڈ، ایلیٹ، جوئس، ییٹس اور ورجینا وولف وغیرہ بھی ہیں۔ یہ سب علامت نگاروں کے جانشین ہیں۔ ان لوگوں نے ادب میں اُن عناصر کو مضبوط تنقیدی تصورات کے طور پر پختہ کردیا، جنہیں شمس الرحمٰن فاروقی "ہندوستان میں جدیدیت کے غلط نام" سے پکارا جانا کہتے ہیں۔ (فاروقی، شب خون، جولائی ۱۹۶۸ء، ص ۲۶-۲۴۵)) شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ، فاروقی کے مطابق، مغرب میں اس رجحان کو اس دور میں ابھی جدیدیت کا نام نہیں دیا گیا تھا۔

جدیدیت بنیادی طور پر تو روشن خیالی کے منصوبے کا حصہ تھی اور اپنی نہاد میں ہمیشہ سے ترقی پسند تھی۔ مگر اوپر ہم نے "ادبی جدیدیت" کے جو خصائص بتائے ہیں وہ اصلاً مارکسی نہیں بلکہ جمالیاتی ہیں۔ مارکسی نظریات، جن میں سماج اور معاش کی اہمیت ہر عامل سے زیادہ اہم جانی گئی تھی، بھی جدیدیت کا حصہ بنتے ہیں اور انھی کے زیر اثر ادیب کی سماجی ذمہ داری کے تصورات پیدا ہوئے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ادیب اس سے پہلے بھی کبھی سماجی ذمہ داری سے آزاد نہ سمجھا گیا تھا۔ البتہ ادیب کیلئے کسی نہ کسی سیاسی و سماجی نظریے سے کھلے بندوں وابستگی پر جس طرح زور مارکسی اثرات کے تحت دیا جانے لگا تھا وہ اس سے پہلے نہ تھا۔ یہ مارکس کے نظریات ہی تھے جنھوں نے کم از کم ہندوستان میں آ کر ادب کو کسی مخصوص نظریہ حیات کے پیدا کرنے اور اسے فروغ دینے کے آلہ کار کے طور پر استعمال کرنے پر زور دیا۔ اس امر سے قطع نظر کہ مارکس اور اینگلز نے ایسا نہیں کہا تھا، ہم یہاں عسکری کے اس طریقے کے مطابق کہ کسی مظہر کے صحیح ترین تصور کے بجائے بعض اوقات اس کا مقبول عام تصور زیادہ اثر انگیز ہوتا ہے، یہ کہنا چاہتے ہیں کہ ہمارے ہاں ترقی پسندی کا مقبول عام تصور یہی تھا۔ علاوہ ازیں مارکسی نظریات، جن میں مادی جدلیت ہی زندگی کا قانون ہے اور شعور، مادی ارتقا کے خاص مرحلے پر جنم لیتا ہے، مکمل طور پر روشن خیالی کی دنیا پرستی ہی کی ایک صورت ہے۔

اس کے مقابلے میں ادبی جدیدیت کا امتیاز یہ رہا ہے کہ مغرب میں اس کے اہم نمائندے ـــ بودلیئر، جوئس، ییٹس، پاؤنڈ اور ایلیٹ وغیرہ ـــ اگرچہ کبھی بھی سیاسی، سماجی یا مذہبی طور پر غیر وابستہ نہیں رہے، مگر ان کا اصل سروکار ہمیشہ ادبی و جمالیاتی اقدار سے رہا ہے۔ اسی طرح ادب میں جدیدیت کے ایک اور اہم عنصر وجودیت اور لایعنیت کو داخل کرنے والے سارتر اور کامیو وغیرہ نے بھی ادیب بلکہ انسان کی ذمہ داری کے سوال پر ایک زیادہ گہری سطح پر بحث کی ہے۔ مگر ایسا ادب بھی پیدا کر کے دکھایا ہے جو ہر طرح کی معروف نظریہ بازی سے محفوظ ہے۔ وجودیت کی جڑیں تلاش کرنے والوں نے اس مظہر کے ابتدائی نقوش اگرچہ عبرانی مذہب میں حضرت یعقوبؑ اور خدا کے

رشتے میں تلاش کئے ہیں، جو عقل کے مقابلے میں وجود اور شعور کی امتیاز پر قائم تھا اور اگرچہ وجودیت کا پہلا بڑا مبلغ کیر کے گور اول و آخر ایک عیسائی مذہبی آدمی تھا، مگر روشن خیال جدیدیت کی روح کے عین مطابق بیسویں صدی کی ادبی جدیدیت میں جس وجودیت کو قبولیت عامہ ملی وہ ہائیڈگر، سارتر اور کامیو وغیرہ کی لامذہب وجودیت ہے۔ وجودی فکر پر نطشے کے خیالات کے بھی اثرات ہیں۔ بلکہ نطشے تو وہ فلسفی ہے جس نے نشاۃ ثانیہ کی روح کے سب سے بڑے مظہر یعنی خدا کی موت کو اپنے وجود کے اندر محسوس کر کے اسے پوری جدید فکر کا استعارہ بنا دیا ہے۔(۱۹) روشن خیالی میں انسان کی سب سے بڑی صلاحیت عقل تھی۔ مگر وجودیت میں یہ عقل ہی سب سے زیادہ زیر تنقید آئی ہے، جس کی ایک عمدہ تصویر دوستوئفسکی کے ناولٹ "روپوش آدمی کی یادداشتیں" میں پیش کی گئی ہے۔ وجودیت کے فلسفے کا منطقی نتیجہ کامیو کی لایعنیت ہے، جس میں انسان اور کائنات کے وجود کا کوئی عقلی جواز نہیں ہے۔ ایک گمبھیر، بے مقصدیت، ناہم آہنگی، تنہائی اور بے چارگی ہے جو انسان کو گھیرے ہوئے ہے۔ لایعنیت کے فن میں انسانی تجربے کی غیر عقلیت کو روایتی ساخت کی شکست سے اور ابلاغ کو تقریباً ناممکن بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ دیکھا جائے تو ان سب باتوں کے پیچھے داداازم اور سرریلزم کے تصورات ہی کام کر رہے ہیں۔ جس طرح خوابوں کی دنیا میں منطقی ترتیب و عقلی تنظیم وغیرہ کچھ نہیں ہوتی، اسی طرح حقیقت بھی بے ترتیب اور غیر منظم ہے، بے معنی اور باطل ہے۔ جدیدیت کا نقش انہی بے ترتیب عناصر سے [illegible] ہے۔

عسکری نے رومانوی تحریک کی سب سے اہم دریافت یہ بتائی تھی کہ اس نے عقل کے مقابلے میں انسانی جذبات کو اہمیت دینا شروع کیا تھا اور جذبات کے بارے میں اہم بات یہ ہے کہ یہ ہمیشہ خوشگوار نہیں ہوتے۔ ان کی تہہ میں جبلتوں کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ رومانیت سے حقیقت نگاری کا سفر جذبات سے جبلت کے مطالعے کا سفر ہے۔ فرائڈ کی تحقیقات نے جبلت، جنس اور لاشعور کی دنیا کا انکشاف کیا۔ اگرچہ اس کا یہ کہنا تھا کہ مجھ سے کہیں پہلے شاعر اور فنکار ان سب باتوں سے خوب واقف تھے، مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کی علمی تحقیقات کی روشنی میں ادیبوں اور فنکاروں کے لئے انسان کے اندر کے تاریک براعظم کی سیر و سفر کیلئے نئے دروازے کھل گئے تھے۔ شمس الرحمن فاروقی نے جدید ادب، جدیدیت کی تشکیل میں فرائڈ کے اثرات کا حصہ سب سے زیادہ بتایا ہے، اور لکھا ہے کہ اس کے

> "نظریات نے جدید ادب کے موضوعات اور ہیئت کو ایک نئی سمت بخشی ہے ...(اس نے) ادب کو جنس کا موضوع، ناول کو شعوری بہاؤ کی تکنیک اور شعر کو لاشعور سے شعور کی طرف پرواز کرتے ہوئے تصورات کی آئینہ داری کا ڈھب عطا کیا۔ فرائڈ کے ان نظریات کا گہرا اور عمدہ ترین استعمال جیمس جوئس کے ناولوں میں ملتا ہے۔ جس طرح ملارمے اور والیری نے تحلیلیت پرست شعر کی حدوں کو دھکیل کر ایک تقریباً ناممکن افق تک پہنچا دیا، ویسے ہی جوئس نے نفسیاتی ناول کو ایک ناقابل عمل و نقل کارنامہ قوت بنا دیا"۔ (فاروقی، شب خون، جولائی ۱۹۶۸ء، ص ۲۲۸)

اب ادب لاشعوری اظہار کی منزل تک آ گیا تھا۔ اب وہ ادب پیدا ہوا جو شعور، احساس اور تجربے سے زیادہ ان احساسات کو اظہار کی گرفت میں دینے کی کوشش کرتا ہے جنہیں شعور عام طور پر دبائے رکھتا ہے مگر جو کبھی کبھی باہر آ جاتے ہیں۔ جدید ادب کا خاصہ حصہ جو بظاہر بے معنی منتشر اور جنس زدہ نظر آتا ہے، دراصل انہی تصورات کی عکاسی کرتا ہے۔ اس کی دروں بینی، انفرادی و ذاتی اظہار میں المناک شدت اور ہیئت و موضوع کی وحدت کے تصور میں بیسویں صدی کی درد انگیزی نے جنس، لاشعور اور یاسیت کے رنگ بھر دیے ہیں۔ (ایضاً ص ۲۲۹ و بعد)

نشاۃ ثانیہ سے شروع ہونے والا جدیدیت کا عمل جو دراصل عقلیت، انفرادیت اور دنیا پرستی کی داستان ہے اور جس میں سترہویں اور اٹھارویں صدی کی سائنسیت اور روشن خیالی نے امید اور رجائیت کے رنگ بھرے تھے بالآخر بیسویں صدی کی المناکی اور یاسیت پر ختم ہوتا ہے۔ روشن خیال جدیدیت، جس میں انیسویں صدی کے مارکسی تصورات کی سماجی معاشی حسیت نے ترقی پسندی کا پیوند لگایا تھا، کے مقابلے میں الم و یاس کے رنگ رکھنے والی ادبی جدیدیت کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے اگر ایک طرف سرمایہ پرستی کی سماجی و اخلاقی قدروں سے بغاوت کر کے سائنسی انقلاب سے جنم لینے والی خوشحالی کا پول کھولا ہے تو دوسری طرف ادب و فن کے جمالیاتی معیاروں کی برتری کا نعرہ بلند کر کے ادب کو غیر ادبی مقاصد کا آلۂ کار بنانے کی راہیں حتی المقدور مسدود کی ہیں۔

درج بالا سطور میں ہماری کوشش یہ رہی ہے کہ مغرب کی ادبی روایت میں جدیدیت کا مفہوم سمجھنے کے ساتھ ساتھ وہاں کی فکری تاریخ میں بھی اس کی جڑیں تلاش کر سکیں۔ کیونکہ اتنے ہمہ گیر عمل کو محض ایک ادبی مظہر کے طور پر نہیں سمجھا جا سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت کو محض ادبی حدود کے اندر رکھنا ممکن ہی نہیں۔ یہ ایک ہمہ گیر عمل کے طور پر شروع ہوئی تھی اور اس کا دائرہ اثر بھی ہمہ گیر ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ جدیدیت کے یہ جو چند موٹے موٹے خدوخال بتائے گئے ہیں یہ کسی صورت مکمل نہیں۔ حقیقت میں جدیدیت اتنی پیچیدہ شے ہے کہ اس کے تمام عوامل اور تمام امتیازات کا بیان آسانی سے ممکن نہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے نظریہ انحطاط کو شروع شروع ۱۹۲۱ء میں صرف

ادبی حدود کے اندر رکھتے ہوئے اس میں شدت لانے کا ذمہ دار ملٹن (۱۶۷۴ـ۱۶۰۸ء) اور ڈرائڈن (۱۷۰۰ـ۱۶۳۱ء) کو قرار دیا تھا۔ مگر بیس پچیس برس بعد، ۱۹۴۷ء میں اسے کہنا پڑا کہ اتنے بڑے بوجھ کو صرف دو شاعروں کے کندھے پر رکھنا میری غلطی تھی۔ تبدیلی کے اس ہمہ گیر عمل کے اسباب اتنے پیچیدہ اور گہرے ہیں کہ انہیں صرف ادبی تنقید کی اصطلاحوں میں بیان کرنا ممکن نہیں۔ یہ صرف انگلستان ہی نہیں بلکہ پورے یورپ کی تاریخ میں اتنی گہرائی تک پھیلے ہوئے ہیں کہ جیسے کھودتے کھودتے الفاظ و تصورات ہمارا ساتھ چھوڑ جاتے ہیں۔ (۲۰)

ہمارے ہاں جدیدیت پر جو بحثیں ہوتی ہیں ان میں عام طور پر یا تو جدیدیت کا وہ مفہوم پیش نظر رکھا جاتا ہے جو روشن خیالی کے حصے کے طور پر ایک ہمہ گیر ترقی اور فلاح کا منصوبہ ہے؛ اور یا صرف اس کا ادبی و جمالیاتی مفہوم پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ ان دونوں مفاہیم کے اعتبار سے ان میں کچھ اختلاف ہے تو کچھ غلط نہ ہوگا۔ ایک خاص دائرے میں ان میں بالیقین فرق ہے۔ مگر دونوں کی تہ میں چند اشتراکات بھی ہیں اور یہ اشتراکات ہی وہ بنیاد ہیں جن پر ادبی جدیدیت اپنی روح میں سیکولر ہیومنزم کے مختلف خصائص — انفرادی و شخصیت پرستی مروجہ اقدار اور مذہبی، معاشرتی، ادبی اور فنی روایات سے بغاوت وغیرہ وغیرہ — کے اعتبار سے روشن خیال جدیدیت کا حصہ بن جاتی ہے۔ آرٹ کو قائم بالذات قدر سمجھنا، اسے اخلاق و زندگی سے جدا جاننا، صرف بدی کی قوتوں پر نظر رکھنا، جنس و لذت پرستی سے غیر معمولی شغف، اور آرٹ کو صرف خواص کی چیز سمجھنا بنیادی طور پر تو ادبی جدیدیت ہی کا حصہ ہیں، مگر مغرب ان تک اپنی اس روایت سے منہ موڑنے ہی کی بنا پر پہنچا ہے، جس پر ہم عسکری کے ذیل میں بات کریں گے۔

☆

سر دست ہم برصغیر پاک و ہند میں جدیدیت کے آغاز، اس کے مفہوم اور اتار چڑھاؤ کے سفر کی تاریخ دیکھتے ہیں۔ ہمارے ہاں کچھ اہل دانش ایسے ہیں جنہوں نے جدیدیت پر لکھتے ہوئے اسے کائنات کے اصول تغیر سے ہم آہنگی اور انسانی مزاج میں نئے پن کی طلب کا ہم معنی بنا کر پیش کیا ہے۔ مثلاً ڈاکٹر آغا افتخار حسین کا کہنا ہے کہ "بقا اور فلاح کے پیش نظر تغیرات کے مقابلے کیلئے انسان کی سعی پیہم کا نام جدیدیت ہے۔ یہ کوئی نئی شے نہیں ہے، بلکہ اتنی ہی قدیم ہے جتنی انسانیت اور اپنے مقام اور عہد میں تمام تغیر آفریں افکار اور واقعات جدید تھے، وغیرہ وغیرہ۔ (آغا افتخار حسین، جدیدیت، ص ۷) اگر اسی منطق کو آگے بڑھایا جائے تو جدیدیت کا آغاز ہبوط آدم، یا خالص جدیدیت کے نقطہ نظر سے ارتقائے آدم کے عہد آفریں مظہر سے بھی کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ زائد الضرورت سادگی کے سوا کچھ نہیں۔ جدیدیت ایک اصطلاحی مفہوم رکھتی ہے۔ اگر اسے پیش نظر رکھا جاتا تو ڈاکٹر صاحب موصوف برصغیر میں جدیدیت کے آغاز کو مسلمانوں کے یہاں آنے سے نہ ملاتے۔ اور شیخ احمد سرہندی کی تجدیدی مساعی کو، جو ایک خالص مذہبی و تشریحی سرگرمی تھی، جدیدیت کے کھاتے میں نہ ڈالتے۔ (۲۱)

سابقہ سطور میں ہم نے جدیدیت کا جو نقشہ ترتیب دیا ہے اس کے مطابق جدیدیت مغرب میں شروع ہونے والا وہ عقلیت اور انفرادیت پرستانہ رجحان ہے جو ہر قسم کے ماورائے انسانی و فوق فطرت عناصر کے انکار پر مائل ہے۔ اس میں مذہب کو اگر بامر مجبوری قبول بھی کیا گیا ہے تو اس کی تعبیر اس طرح کی گئی ہے کہ اس میں سے ہر قسم کے ماورائی عنصر، تقدیسی جہت اور اسراری فضا، جو عقل و حسی تجربے پر پوری نہ اترے، کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ اس میں انسانی ترقی کے جو بھی منصوبے رہے ہیں ان میں دنیاویت کا عنصر ہی غالب تھا اور انسان کی اخروی فلاح و نجات کا کوئی تصور نہ تھا۔ ان عناصر نے مغربی فکر و ادب کو جس طرح متاثر کیا اس کا اجمالی بیان اوپر آچکا ہے۔ جدیدیت کے اس تصور کا ایک اور بڑا امتیاز، جو اسے محض نئے پن اور تغیر سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے عمومی اور تقریباً فطری اصول سے جدا کرتا ہے، یہ ہے کہ مغرب کی نشاۃ ثانیہ کے بعد انسانی ترقی کا جو مفہوم اور حدود اس جدیدیت نے متعین کر دیئے ہیں، ان کے باہر اب انفرادی و اجتماعی ترقی و بہتری کا کوئی تصور نہیں رہ گیا۔ اس اعتبار سے اب جدیدیت اور مغربیت کم و بیش ہم معنی الفاظ ہو گئے ہیں۔ اس لئے اب برصغیر پاک و ہند یا دنیا کے کسی بھی معاشرے میں جدیدیت کی جب بھی بات ہوگی اس سے مراد مغربی افکار و تصورات سے ہم آہنگی ہی ہے۔

برصغیر پاک و ہند میں جدیدیت کا آغاز اسلام کی آمد سے نہیں بلکہ، جیسا کہ آل احمد سرور کا خیال ہے، انیسویں صدی میں راجہ رام موہن رائے اور سر سید احمد خان کی مساعی جمیلہ سے ہوتا ہے۔

> "یورپ میں جدید دور پندرہویں صدی سے شروع ہوتا ہے۔ ہندوستان میں جدید دور انیسویں صدی سے شروع ہوتا ہے۔ یورپ میں تاریخی اعتبار سے جدیدیت کا ساڑھے چار سو سال کا سرمایہ ہے۔ ہمارے یہاں تقریباً پونے دو سو سال کا۔ یورپ میں از منہ وسطیٰ کو نشاۃ ثانیہ نے پندرہویں صدی میں ختم کر دیا۔ ہمارے یہاں نشاۃ ثانیہ مغرب کے اثر سے انیسویں صدی کے وسط میں رونما ہوئی"۔ (سرور، آل احمد، نظر اور نظریے، ص ۱۴۲)

یہ اقتباس، جس تحریر سے لیا گیا ہے اس میں جدیدیت کے ایک اہم نمائندے، آل احمد سرور، اپنے تئیں جدیدیت کا مفہوم متعین کرنے کی کوشش، مغرب اور اس کی ترقی کے ساتھ قدم ملا کر نہ چل سکنے کے اسباب، اور جدیدیت کے ثمرات و برکات کا ذکر کر رہے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ تاریخی اعتبار سے جدیدیت سائنسی عقلیت اور جمہوریت کے فروغ کے وجہ سے فرد کی آزادی اور فرد و سماج کے ایک رشتے کے عرفان کا نام ہے۔ تجرباتی اور معروضی طریقہ کار کو اختیار کر کے فطرت پر قابو پانے، سماجی علوم کے اسرار و رموز کھولنے اور انسانی دماغ کے پُر پیچ گوشوں مخیل، ذہن، جذبے، شعور اور لاشعور کے قوانین مرتب کرنے میں بھی اسی جدیدیت کا ہاتھ ہے، وغیرہ وغیرہ۔ سرور کا یہ بھی کہنا ہے چونکہ ہمارے ہاں یورپ کی طرح کا کوئی سائنسی و صنعتی انقلاب نہیں ہوا، ہندوستان میں بھگتی و تصوف کی پرانی انسان دوستی دھرتی سے زیادہ آسمان کی طرف دیکھنے کی قائل رہی ہے، اس لئے یہاں ترقی کی بجائے تمدن پر اور حرکت کی بجائے سکون پر زیادہ زور دیا گیا ہے؛ اور چونکہ یہاں جاگیردارانہ نظام کا غلبہ رہا ہے اور ازمنہ وسطی کا اجتماعی لاشعور صدیوں کی روایات کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے، اس لئے جدیدیت کے پروردہ سائنسی مزاج کو ہندوستان میں عام کرنے کی ضرورت مسلم ہے۔ اس کیلئے سرور بنائے کہنہ کو برباد کرنے کی ضرورت کے بھی قائل ہیں۔ کیونکہ اصحاب نظر کو دین بزرگاں خوش نہیں آتا۔ مگر انہوں نے جدیدیت کے بت ہزار شیوہ کی صرف خوش اداؤں کو اپنانے کا مشورہ دیا ہے کیونکہ وہ بھی جانتے ہیں کہ اس کافر ادا کے جلووں میں خون ریزی کا سامان بھی بہت ہے۔ "میں جدت پرستی کو اچھا نہیں سمجھتا، ہاں جدیدیت کا قائل ہوں"۔ "ہمیں جدت پرستی سے پرہیز کرنا چاہیے، مگر جدیدیت کو عام کرنا چاہیے۔ اس کے بغیر ہم فرد کو وقار، سماج کو توازن، علم کو انکسار، فکر کو نئی جہت، فن کو بصیرت نہیں دے سکتے"۔ (سرور، آل احمد، نظر اور نظریے، ص ۱۵۷۔۱۴۰)

اس بات سے قطع نظر کہ جدت پرستی اور جدیدیت کی اصطلاحوں اور ان کے مفاہیم میں قطعیت کتنی ہے، اور ان پر اتفاق عامہ کتنا ہے، آل احمد سرور کے ان خیالات میں ہم ان تمام لوگوں کے فکری منصوبوں، خواہشوں اور خدشوں کو دیکھ سکتے ہیں، جنھوں نے ہندوستان میں جدیدیت (خواہ اس لفظ کو استعمال کیا ہو یا نہ کیا ہو) کے فروغ کی خواہش کی یا اس کے لئے عملاً کوئی کام کیا۔ اس لئے ایسے موقع پر وہ رجحان کدر ما صفا کا اصول ضرور یاد دلا دیتے ہیں۔ سیاست اور ڈپلومیسی کی جنگ زرگری میں عالم اسلام کے بیشتر ممالک میں انیسویں صدی سے مغرب کی سائنسی و صنعتی فتوحات اور فن حرب کے جدید آلات کی تاب نہ لا کر اس کے سامنے سپر اندازی اور پھر نئے طرز زندگی اور پرانی مذہبی اقدار کے درمیان کشاکش کی جو صورت رہی ہے، وہ جدت کاری ہی کا عمل ہے، اور اپنی نہاد میں مغربی اور مشرقی اقدار کا تنازعہ ہے۔ مسلمان ملکوں میں سب سے پہلے ترکی اور پھر ہندوستان و مصر میں اس عمل کا آغاز ہوا، جس کے اسباب، نتائج اور مضمرات کی طویل تاریخ کا تجزیہ مولانا سید ابوالحسن علی ندوی نے اپنی اسی عنوان کی ایک کتاب میں "مسلمان ملکوں میں اسلامیت اور مغربیت کی کشمکش" کے نام سے کیا ہے۔ اس کشمکش میں مخالفوں کی طرف سے جب مغربیت رجدیدیت کو قبول کرنے میں مضر خطرات کی نشان دہی کی جاتی ہے تو قائلین جدیدیت کے پاس ہمیشہ ایک ہی جواب ہوتا ہے کہ ہم مغرب کی صرف اچھی اچھی باتوں کو قبول کرنا چاہتے ہیں۔ مگر آخر میں پتہ چلتا ہے کہ ان اچھی اچھی باتوں کا معیار بھی مغرب سے آ رہا ہے۔

ہندوستان میں انگریزی اثرات کے تدریجی دور میں بنگال میں راجہ رام موہن رائے (۱۸۳۳۔۱۷۷۲ء) اور فیصلہ کن غلبے کے بعد شمالی ہند میں سرسید احمد خان (۱۸۹۸۔۱۸۱۷ء) اسی جدیدیت اور روشن خیالی کے رائد ین اور آواں گارد تھے، جس کا مطلب مغرب کی نقالی اور ہم کاری کے سوا کچھ نہ تھا۔ آل احمد سرور ہی کے الفاظ میں

> "سرسید جدید دور کی عقلیت کو عام کرنا چاہتے تھے۔ تہذیب کا ایک نیا تصور دینا چاہتے تھے۔ دین اور شریعت میں فرق کرتے تھے۔ معاشرت میں رواج کی بجائے افادیت کو مدنظر رکھتے تھے۔ تعلیم کی حیات بخش قدروں پر اصرار کرتے تھے۔ وہ انگریزی کو ذریعہ تعلیم اس لئے بنانا چاہتے تھے کہ اس کے ذریعہ جدید علوم تک ہمارے طبقے کی رسائی ہو، مگر اس میں سے بالآخر صرف انگریزی ذریعہ تعلیم کو اس لئے قبول کر لیا گیا کہ اس کے ذریعے سے بہت سے ملازمتوں کے دروازے کھل سکیں گے"۔؟ (سرور، نظر اور نظریے، ص ۱۴۲۔۱۴۱)

یہاں اگر سرسید کی تصحیح کردہ آئین اکبری کی تقریظ میں غالب کے خیالات اور مشوروں کو پیش نظر رکھا جائے، جس میں اس نے صاحبان انگلستان کے شیوہ و انداز کے طرف متوجہ کرتے ہوئے آئین رکھنے کا سزاوار اسی قوم کو قرار دیا ہے جس کی ہنرمندیوں اور انتظامی صلاحیتوں کے سامنے دوسرے تمام آئین تقویم پارینہ ہو گئے تھے تو غالب سرسید سے بھی بڑا جدت کار معلوم ہوتا ہے۔ اسکا مشہور شعر

باکہن مباویز اے پدر فرزند آزر را نگر
ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نہ کرد

آل احمد سرور اور ممتاز حسین کو یکساں پسند ہے تو اس کی وجہ محض اس شعر کی ادبی اور فنی خوبی سے کچھ زیادہ ہے ! انہی امور کی بنا پر ممتاز حسین نے راجہ رام موہن رائے کے بعد غالب، سرسید اور حالی کو ترقی پسندوں کے ہراول دستے میں شمار کرتے ہیں۔ (ممتاز حسین، نقد حرف، ص ۲۳۲) کچھ ایسے ہی مقامات ہیں جہاں ادبی جدیدیت اور ترقی پسند جدیدیت ایک ہو جاتی ہیں۔

۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد، جس میں سرسید احمد خان کی ہمدردیاں تمام تر انگریزوں کے ساتھ تھیں، ان کی کوششوں کے فوری مقاصد صرف دو تھے انگریز آقاؤں کے دل میں مسلمان حریفوں کے لئے نرمی و شفقت پیدا کرنا اور نئے نظام زندگی کے قوتوں سے مسلمانوں کو ہم آہنگ کرنا: جس کا اہم ترین وسیلہ انگریز کی انتظامی سرکار میں ملازمت، خدمت، تعاون، تسلیم و خیر خواہی اور وفاداری تھا۔ ہندوستان میں مغلوں کے بتدریج زوال اور جنگ آزادی کی ناکام جدوجہد کے دوران ہی سرسید نے یہ جان لیا تھا کہ اس طرح کی ہر کوشش ناکامی پر منتج ہوگی۔ اسی وقت انہوں نے انگریزوں کے سامنے سر تسلیم خم کر دینے کا فیصلہ کر لیا تھا اور اپنی بقیہ زندگی مسلمانوں کو بھی سلطنت برطانیہ کی اطاعت شعاری اور انگریزی تہذیب و تمدن کے راستے سے ترقی کی منازل پر گامزن کرنے میں گزار دی۔ سرسید احمد خان اور علی گڑھ تحریک دو الگ نام نہیں۔ مسلمانوں کی قومی تعلیم و ترقی، انگریزوں کی نظر میں ان کے وقار کی بحالی، مذہبی عقائد کی ایک خاص عقلیت پسندانہ تعبیر اور روایتی طرز زندگی سے مختلف بود و باش کے نئے مغربی انداز اختیار کرنے پر سرسید کا زور اس امر کا غماز تھا کہ ان کے دل و دماغ پر نئے حاکموں کی تمدنی برتری اور ان کی دنیاوی ترقی و اقتدار کی ضامن سائنسی و عقلی فتوحات کا جادو پوری طرح چل چکا ہے۔ ان کا بے ضرر اصلاحی منصوبہ، جو ابتدا تعلیمی مدارس کے قیام سے شروع ہوا تھا، ۱۸۶۳ء میں سائنٹفک سوسائٹی کے قیام، سفر انگلستان سے لوٹنے کے بعد ۱۸۷۰ء میں رسالہ *تہذیب الاخلاق* کے اجرا، ۱۸۷۷ء میں علی گڑھ کالج کے قیام اور ۱۸۸۶ء میں اینگلو اورینٹل ایجوکیشنل کانفرنس کی بنیاد پر منتج ہوا۔

ان کے ذہنی سفر کے یہ مراحل ہندوستان میں اسی جدیدیت اور روشن خیالی کے فروغ کے مختلف پڑاؤ تھے، جن کا آغاز راجہ رام موہن رائے نے اصلاح معاشرت اور سماجی جمود کے انگریزی ماڈل پر کیا تھا۔ مگر اس فرق کے ساتھ کہ راجہ صاحب کی کوششوں کے برعکس سرسید احمد خان کی مساعی نے برصغیر پاک و ہند کی ہند اسلامی تہذیب میں انگریزی تعلیم و مغربی اقدار کا پیوند لگا کر یہاں کے مسلمانوں کو کامل درجے کی سویلزیشن یعنی تہذیب اختیار کرنے پر راغب کرنے کی کوشش کی۔ سرسید کا سب سے عظیم الشان کارنامہ علی گڑھ کالج سمجھا جاتا ہے۔ اس کے بارے میں شیخ اکرام کا کہنا ہے کہ سرسید کی زندگی ہی میں کالج کو سرکاری ملازمت کے لئے وقف کر دینے کا عمل شروع ہو گیا تھا، جس سے:

> "وہاں ایک پست درجے کی مادیت اور منفعت پسندی ہو گئی۔ حقیقت یا خیالی ضروریات نے مطمح نظر کو محدود کر دیا اور روحانی کمزوری کیرکٹر پست ہو گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جدید اور باقاعدہ تعلیم کے باوجود نہ صرف مذہبی نقطہ نظر سے بلکہ دنیوی اور ظاہری کامیابی کے لحاظ سے بھی طلبہ علی گڑھ اس بلندی پر نہ پہنچے جو علی گڑھ کالج کے دقیانوسی اور قدیم الخیال لیکن روحانی طور پر سربلند اور کیرکٹر کے لحاظ پختہ کار بانیوں نے حاصل کی تھی"۔ (اکرام، شیخ محمد، موج کوثر، ص ۱۳۸۔۱۳۶)

اسی طرح رسالہ *تہذیب الاخلاق* اور اپنی دیگر تحریروں میں برصغیر کے مسلمانوں کے پہلے جدیدیت پسند قائد نے مسلمہ روایتی اور دینی عقائد کی سائنسی و عقلی تعبیرات کا جو سلسلہ شروع کیا اس سے اسلام کے ماورائے عقل عقائد و اقدار کو مغربی فلسفیانہ افکار، فطرت پرستانہ تصورات اور سائنسی نظریات کے مطابق ڈھالنے کا معذرت خواہانہ سلسلہ شروع ہو گیا، جس کی مختلف کڑیوں میں مولوی چراغ علی اور سید امیر علی سے لیکر غلام احمد پرویز تک کے جدیدیت پسند شامل ہیں۔ (۴۴)

سرسید کے مذہبی افکار کا جائزہ ہمارے موضوع کی حدود سے خارج ہے لیکن ان کی تعلیمی اور اصلاحی کاوشوں میں انگریز پرستی اور مغرب کی روشن خیالانہ جدیدیت کی روح جس طرح کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے وہ بہت سے سوالات کو جنم دیتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس میں شدت اور تیزی ۱۸۵۷ء کی جدوجہد آزادی کی ناکامی کے بعد آئی تھی، جس کی وجہ سے سلیم احمد جیسے ان کے بعض فکری مخالفین بھی رعایت دیتے ہوئے ان کے اس عمل کو ایک شکست خوردہ قوم کو زندگی کی شاہراہ پر چلانے کی پر مصلحت کوشش قرار دیتے ہیں۔ (۴۳) مگر اس کا کیا کیجئے کہ سرسید ۱۸۵۷ء سے بہت پہلے ہی خود کو انگریزی سرکار کا وفادار قرار دیکر اس کی خدمت و خیر خواہی کو اپنے دین و ایمان کا حصہ سمجھتے تھے۔ عزیز احمد لکھتے ہیں:

> "انتہا یہ ہے کہ انہوں (سرسید) نے ہندوستان میں حکومت برطانیہ کو ایک ایسا قدرتی وقوعہ قرار دیا جسے دنیا نے اس سے پہلے کبھی نہیں دیکھا

تھا۔ اور اس دلیل کے ساتھ کہ اس سے اظہار وفاداری بدیسی حکومت کے غلامانہ اطاعت کا شاخسانہ نہیں بلکہ اچھی حکومت کی برکتوں کا حقیقی اعتراف ہے۔ انہوں نے ہندوؤں مسلمانوں اور برطانیہ کے درمیان اتحاد اور اطاعت شعاری کا منطقی نمونہ پیش کیا۔ انہوں نے کہا "ہندوستان میں امن اس وقت تک قائم نہیں ہو سکتا جب تک ہندوؤں یا مسلمانوں کی بجائے ایک تیسری قوم ہم پر حکمرانی نہ کرے"۔ (عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت، ص ۶۲)

اس طرح ان کا یہ کہنا کہ

"اگر ہم اصلی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں۔ تمام مشرقی علوم کو نسیاً منسیاً کر دیں۔ ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرینچ ہو جائے یورپ ہی کے ترقی یافتہ علوم دن رات ہمارے دست مال ہوں۔ ہمارے دماغ یورپین خیالات سے (بجز مذہب کے) لبریز ہوں۔۔۔ ہم گورنمنٹ انگریزی کے ہمیشہ خیر خواہ رہیں اور اس کو اپنی محسن و مربی سمجھیں"۔

(سید احمد خان، سر، خود نوشت افکار سرسید، مرتب ضیاء الدین لاہوری، ص ۲۰۱)

محض قومی مصلحت کی تعبیر سے باجواز نہیں ہو سکتا۔ جن لوگوں نے اس طرح کی شہادتوں کے پیش نظر سرسید کو "انگریزوں کی ایما سے مسلمانوں کی اصلاح کا بیڑا اٹھانے والا کہا ہے"، (ظفر الحسن، سرسید اور حالی کا نظریہ فطرت، ص ۸۹) ان کا خیال کچھ ایسا غلط بھی نہیں۔

لارڈ میکالے نے ۱۸۳۵ء میں ہندوستان میں سرکار برطانیہ کی تعلیمی پالیسی پر اپنی جو سفارشات لکھیں تھیں ان کی نوعیت اور مقاصد اب کوئی صیغۂ راز نہیں۔ اس میں میکالے نے ہندوستان کی مقامی زبانوں، خصوصاً عربی و سنسکرت کے بارے میں اپنے اس اعتراف کے باوجود کہ وہ خود یہ زبانیں نہیں سمجھتا، نہایت حقارت سے انہیں رد کرتے ہوئے ان پر مغربی ادب کی فضیلت جتلاتے ہوئے کہا تھا کہ "کسی اچھی یورپی لائبریری کی صرف ایک الماری کی قیمت ہندوستان و عرب کے تمام ادب کے برابر" ہے۔ اس نے ہندوستانیوں کی تعلیم مقامی زبانوں کے بجائے انگریزی میں ضروری قرار دیتے ہوئے اس تعلیم کے وہ مقاصد بھی چھپا کر نہیں رکھے تھے جن سے ایک ایسا طبقہ پیدا کرنا مقصود تھا کہ بقول اس کے "جو ہمارے اور ان لوگوں کے درمیان تعبیر و ترجمانی کا وسیلہ بن سکے جو ہمارے محکوم ہیں، ایک ایسا طبقہ جو خون اور رنگ میں تو ہندوستانی ہو مگر ذوق، خیالات، اخلاقیات اور فہم و عقل کے اعتبار سے انگریز ہو"۔ میکالے نے یہ بھی لکھا تھا کہ پھر ہم مقامی زبانوں کے فروغ و نگہداشت کا کام اسی طبقے کے سپرد کر دیں گے۔ (۲۳) اس طبقے نے "مقامی زبانوں کے فروغ و نگہداشت کا کام" آج تک جس طرح کیا ہے اس تبصرے کی ضرورت نہیں۔

ہندوستانی زبان و کلچر کے بارے میں سرسید و حالی کے محبوب لارڈ میکالے کی آرا اور انگریز کی تعلیمی پالیسی کے یہ مقاصد بالآخر، جیسا کہ ہم نے شیخ اکرام کے حوالے سے لکھا، علی گڑھ کالج اور اس کی توسیع میں دیگر انگریزی طرز کے تعلیمی اداروں کے ذریعے پورے ہوئے۔ فرانسس پریچیٹ نے سرسید کے ایک انگریز دوست اور سوانح نگار جی ایف آئی گراہم کے حوالے سے لکھا ہے کہ "جب وائسرائے نے سرسید کی تعلیمی خدمات کے اعتراف میں انہیں اعزاز بخشنا چاہا تو انہیں ایک گولڈ میڈل اور لارڈ میکالے کے کلیات کا ایک نسخہ پیش کیا تھا، جو ہز ایکسیلینسی کے اپنے دستخطوں سے مزین تھا"۔ اور پھر اس پر یہ تبصرہ کیا ہے کہ ابتداً سرسید کو میکالے کے بعض نظریات سے اختلاف تھا، مگر جہاں تک انگریزی زبان میں تعلیمی پالیسی کا تعلق ہے اسے بعد میں انہوں نے قبول کر لیا۔ "انہوں نے ۱۸۷۵ء میں علی گڑھ میں جو محمڈن اینگلو اورینٹل کالج قائم کیا اس کا مقصد ایک ایسے طبقے کو پیدا کرنا تھا جو مذہب میں محمڈن، خون اور رنگ میں ہندوستانی، مگر ذوق، خیالات، اخلاقیات اور فہم و عقل میں انگریز ہو"۔ (۲۵)

ان امور کے پیش نظر اس امر میں کوئی شک نہیں کہ سرسید احمد خان نے ہندوستانی مسلمانوں کی اصلاح و ترقی کے لئے جو پروگرام دیا تھا وہ مغربی روشن خیالی کی ہندوستانی صورت تھی۔ اس کے لئے اگرچہ جدیدیت کا لفظ استعمال نہیں ہوا مگر یہ جدت کاری ہی کا عمل تھا اور آج کی طرح اُس دور میں بھی اس کا مطلب Westernization ہی تھا۔ عزیز احمد نے یہ بات اگرچہ تہذیب الاخلاق کے حوالے سے لکھی تھی کہ اس کے "روشن صفحات پر جدیدیت ایک زوردار قوت کی شکل میں ابھری، اور ہندوستان میں اسلام کی سمت اور راہ میں نمایاں تبدیلی کر دی"۔ مگر یہ سرسید کی پوری تحریک پر صادق آتی ہے۔ کیونکہ "جہاں تک مسلمانوں کا تعلق ہے سرسید نے ان کی سماجی اور سیاسی بقا کا ایک ہی راستہ دکھایا، یعنی سیاست میں انگریزوں سے وفاداری اور سماجی و تہذیبی امور میں جدیدیت"۔ (عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت، ص ۶۸؛ ظفر الحسن، سرسید اور حالی کا نظریہ فطرت، ص ۶۹)

جس طرح نشاۃ ثانیہ کے بعد کی روشن خیال اور ترقی پسند جدیدیت صرف ادبی میدان تک محدود نہیں تھی بلکہ زندگی کے ہر شعبے کو محیط

تھی، اسی طرح ہندوستان کی نشاۃ ثانیہ (مغرب کی نشاۃ ثانیہ تو یونان قدیم اور روم عتیق کے فلسفۂ فکر کا نیا جنم تھا مگر ہندوستان کی نشاۃ ثانیہ کس شے کا پونر جنم تھا؟ یہ بات آل احمد سرور اور دیگر راے دین جدیدیت نہیں بتاتے) کی جدیدیت بھی کسی ایک شعبہ حیات کے بجائے تعلیم، معاشرت، رسم و رواج، سیاست اور تہذیب و تمدن کے تمام پہلوؤں کو محیط تھی۔ اور کلچر و ادب بھی اس کے اثر میں آئے بغیر نہ رہے تھے ۔سیاست، معاشرت اور تعلیم کے بعد سرسید تحریک کے اثرات جس شعبے پر سب سے زیادہ ہوئے وہ ادب اور تنقید ہے۔ سرسید کی تحریروں میں اگرچہ براہ راست ادبی تنقید سے متعلق مواد کم ہے، مگر کرنل ہالرائڈ اور ڈاکٹر لائٹنر کے زیر اثر آزاد و حالی نے جس نئی اور نیچرل شاعری کی بنا ڈالی اس کے فروغ کے لئے سرسید نے نہ صرف حوصلہ افزائی بلکہ ہر طرح سے تعاون بھی کیا تھا۔ شیخ اکرام نے نئے طرز کے اردو ادب کے فروغ میں رسالہ تہذیب الاخلاق اور محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے بارے میں ابوالکلام آزاد کے حوالے سے لکھا ہے کہ اس رسالے کے فروغ سے موجودہ اردو ادب کی تاریخ کا آغاز ہوتا ہے۔ اور اگرچہ جدید اردو شاعری نے لاہور میں جنم لیا مگر اسے علی گڑھ کے ماحول نے بھی بڑی مدد بہم پہنچائی تھی۔ (موج کوثر، ص ۹۵۔ ۸۷)

آزاد اور حالی نے لاہور میں حکومت وقت سرکار انگلیشیہ کی ایما پر جس نئی شاعری کا ڈول ڈالا تھا وہ ادب میں جدیدیت کے طرف پہلا قدم تھا۔ جیسا کہ معلوم ہے ہندوستان کی سیاسی و ثقافتی زندگی پر انگریزی اثرات ۱۸۵۷ء سے پہلے بھی پڑ رہے تھے، مگر جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد ان میں غیر معمولی شدت آگئی تھی اور ہندوستان اپنی تاریخ میں پہلی مرتبہ جدیدیت سے (یہ لفظ عام ہوئے بغیر) آشنا ہوا، جو کلیتاً ''مغربیت'' کے ہم معنی تھی۔ ایک مغلوب و مقہور قوم کے مقدر کے عین مطابق مسلمانوں کا جدید مغربی افکار سے سابقہ ایک آزادانہ تخلیقی عمل کے طور پر نہیں بلکہ مجبوری و بیچارگی کے رنگ کا تھا۔ یہاں کا صاحب دانش طبقہ انہی افکار کو قبول کرنے پر مجبور تھا جو حکمران دانش ان کے سامنے پیش کر رہی تھی۔ میکالے کے تعلیمی اور ڈاکٹر لائٹنر و کرنل ہالرائڈ کے ادبی و تمدنی تصورات سرسید، آزاد اور حالی کے سامنے جو خطوط عمل پیش کرتے رہے، یہ انہیں مِن اپنے مَن کی پکار جان کر عمل کرتے رہے تھے۔

انجمن پنجاب کے مشاعروں میں حاکمان وقت نے آزاد اور حالی کے ذریعے پرانی اردو شاعری کے عوارض، جنرل اور بدحالی سے پاک جس جدید نظم کی آبیاری کی اور جس ''نیچرل شاعری'' کی بنا ڈالی اس پر سرسید نے قوم پر گورنر پنجاب اور مسٹر ہالرائڈ کا شکریہ واجب قرار دیا تھا۔ یہاں یہ یاد دلانے کی ضرورت نہیں کہ لارڈ میکالے نے بھی ہندوستانی زبان و ادب میں جان پیدا کرنے کے لئے یورپی ادب کی تقلید کو لازمی قرار دیا تھا۔ اس سلسلہ میں نیچرل شاعری کا جو تنقیدی معیار سامنے آیا اور جس پر بعد میں آب حیات، مقدمہ شعر و شاعری اور شعر العجم میں قدیم سرمایہ فارسی و اردو کو پرکھ کر ان میں عیب نکالے گئے، یہ سب اسی جدیدیت ہی کا آوردہ تھا۔ ہم اردو کی ان عہد آفریں کتب پر لکھتے ہوئے تفصیلاً یہ بتا چکے ہیں کہ ان میں نیچرل شاعری کے جس تنقیدی پیمانے کو معیار بنایا گیا تھا وہ انیسویں صدی کے انگلستان کے رومانوی شعری نظریات کا پس خوردہ تھا۔ بقول شمس الرحمن فاروقی، آزاد اور حالی جب ان ''نئے'' تصورات کو اردو میں عام کر رہے تھے اس وقت وہ انگلستان میں کم و بیش سو برس پرانے ہو چکے تھے۔ گویا اس وقت کی اردو جدیدیت انگریزی کی رومانویت کے ہم معنی تھی۔ اور ہماری نیچرل شاعری وہاں کی حقیقت اور فطرت نگاری کی ''فطرت پرستی'' جتنی بھی جدید نہ تھی بلکہ اُن سے پہلے کی ورڈز ورتھ کی ''فطرتی شاعری'' کی تقلید تھی۔ علاوہ ازیں سرسید و حالی یورپ کی جس ''فطرت پرستی'' کے شیدائی تھے وہ یورپ میں کن کن مراحل سے گزر کر آئی تھی اور وہاں اس کے کیا کیا مفہوم تھے، اس کا بقول ڈاکٹر ظفر حسن، انہیں کچھ پتہ نہ تھا۔ (۲۶)

آزاد و حالی کی جدیدیت، جو درحقیقت یورپ کی رومانویت تھی، کے زمانے میں مغرب کی ادبی روایت حقیقت و فطرت نگاری سے گزر کر علامت نگاری اور پھر جدیدیت کا وہ رخ اختیار کر رہی تھی جس کے اہم نمائندوں کا ذکر ہم پیچھے کر چکے ہیں، جو ماضی کے جمالیاتی معیاروں کو کسی طرح بھی غیر اہم نہ سمجھتے تھے، اور جس کے تحت ہمارے ہاں ۱۹۳۰ء کے بعد ''نئے ادب'' کی وہ تحریک شروع ہوئی جو آگے چل کر ''ترقی پسند ادب''، ''جدیدیت'' اور ''حلقہ ارباب ذوق'' اور پھر ۱۹۶۰ء کی دہائی کی ایک اور ''جدیدیت'' کی صورت اختیار کرنے والی تھی ۔بعد میں آزاد و حالی کی تقلید میں یہی کام کسی حد تک شبلی، عبدالرحمن بجنوری اور اردو ادب کے جدید مؤرخین از قسم رام بابو سکسینہ اور ڈاکٹر صادق نے کیا تھا۔ سرسید اور آزاد و حالی نے جدید کاری --- دوسرے لفظوں میں ''ویسٹرنائزیشن'' --- کا جو عمل اردو دنیا میں کیا فرحلیس پر چیٹ اس کے پس منظر میں لکھتی ہیں:

''انگریزی تعلیم حاصل کئے بغیر بھی آزاد اور حالی نے بالکل وہی مقاصد پورے کئے جو میکالے کا خواب تھے۔ سرسید نے اگر ہند اسلامی زندگی کے بہت سے شعبوں کو مغربیانے کا اصلاحی کام کیا تو آزاد اور حالی ان اولین لوگوں میں سے تھے جنہوں نے ادب کی تشکیل نو کے

لئے خود کو وقف کر دیا تھا۔ اپنے اثرات کے اعتبار سے یہ لوگ آج بھی ناقابل مقابلہ ہیں۔ انہوں نے اپنا فرض خوب ہی نبھایا۔ آج ایک صدی سے زیادہ عرصے کے بعد بھی اس "مصطفیٰ کا نسٹدج" کے اثرات اردو ادب و تنقید میں واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں"۔ (۲۷)

☆

ہندوستان اور اردو دنیا میں جدیدیت (جو سرسید کے حوالے سے ایک معاشرتی تبدیلی کا مظہر تھی اور آزاد و حالی کے حوالے سے ادب و شاعری کا اصلاحی منصوبہ) پر بحث کرتے ہوئے اب ہم اس مقام پر آ گئے ہیں جہاں محمد حسن عسکری کے ہاں جدیدیت کے تصورات پر بات کرنا مناسب ہو گا۔ جیسا کہ سابقہ ابواب، خصوصاً فن، آرٹ و شاعری کے مباحث میں ہم نے دیکھا کہ عسکری ۱۹۳۹ء کے نئے ادب کی تحریک کے پرجوش حامی تھے۔ یوں کہنے کو تو اس رومانوی دور کو بھی "جدیدیت" کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں یہ اثرات بھی آسکر وائلڈ کے حوالے سے مغرب ہی سے آئے تھے اور مغرب سے آنے والی ہر شے "جدید" تھی، مگر یہ معروف معنی میں جدیدیت نہیں تھی۔ ۱۹۳۹ء میں اپنے افسانہ نگاری اور ۱۹۴۳ء کی "جھلکیاں" کے تنقیدی تاثرات کے زمانے سے کم و بیش ۱۹۵۷ء تک عسکری جس ادب اور ادبی تصورات کے پرزور وکیل رہے وہ حقیقت و فطرت نگاری، علامت پسندی، سرریلزم اور وجودیت پسندوں کا ادب ہے۔ جس میں فرانسیسی ناول نگاروں، زوال پرستوں اور علامت نگاروں سے لے کر جوئس، ایزرا پاؤنڈ، ایلیٹ، ورجینا وولف، ٹومس مان، ییٹس، لورکا اور سارتر و کامیو وغیرہ جیسے ادیب تھے۔ مختلف اوقات میں تاکید و اصرار کے تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ان کی دلچسپی انہی ادیبوں سے رہی ہے، جنہیں بیسویں صدی کی جدیدیت کے ناموں کا درجہ حاصل تھا یا جنہوں نے اس جدیدیت کی راہ ہموار کی تھی۔ مثلاً وہ فرانسیسی ادیب و شاعر جن کا ذکر پہلے ہو چکا ہے۔

لیکن بہر حال یہ ایک عجیب بات ہے کہ ان کی ابتدائی تحریروں میں جدیدیت پرستانہ رجحانات کی کل قبولیت اور تائید کے باوجود جدیدیت کی اصطلاح کا سراغ عسکری کی تحریروں میں بہت کم ملتا ہے۔ اس کے بجائے وہ "موجودہ ادب"، "جدید رجحانات"، "نئے فنکار"، "جدید رویے"، "نئے لوگ" جیسے الفاظ بکثرت استعمال کرتے رہے، جن سے مراد بہر حال جدیدیت ہی کے مختلف پہلو تھے۔ ان کے ہاں جدیدیت پرستانہ رویوں کے اظہار کا قدیم ترین سراغ لگایا جائے تو یہاں بھی "جزیرے" کا "اختتامیہ" ہی ہمارے کام آتا ہے۔ جس میں انہوں نے "موجودہ ادبی تحریک" کے بنیادی جوہر کو وقت کی "انکاری روح" کا نام دیا تھا، جس کے روح رواں ایسے نوجوان تھے... (جنہوں نے) اپنی روح کی گہرائیوں میں ہر چیز سے انکار کیا سوائے اپنی عظمت کے"۔ ("اختتامیہ" جزیرے، عسکری کے افسانے، ص ۱۷۹)۔ اس چھوٹے سے فقرے میں اس وقت کے عسکری کا اپنا مزاج نہیں بلکہ جدیدیت کی روح بند ہے۔ مروجہ اقدار و عوامل کا انکار، اپنے ذاتی حسی و عقلی تجربے کی کسوٹی پر! غور کیجئے کہ سیکولر انسان پرستی، انفرادیت پرستی، شخصیت پرستی اور جملہ قسم کی پرستیاں (جو جدیدیت کا امتیاز ہیں) کیا یہی کچھ نہیں؟ عسکری کی شخصیت کے ابتدائی رجحانات کو دیکھتے ہوئے، جن کا مفصل بیان سوانحی باب میں ہو چکا، انہیں جدیدیت کا نمائندہ سمجھنا مشکل نہیں۔ اختتامیہ ہی میں ان کی شخصی جدیدیت کی ایک اور مثال اپنے افسانوں کے حوالے سے ہیئت کے مسئلے پر ان کے خیالات ہیں۔ جیسا کہ ہم نے پہلے اشارہ کیا ہے کہ ادبی جدیدیت کا ایک امتیاز ہیئت و موضوع کی یکجائی، مخصوص روایتی ہیئت سے فرار، یا اس میں توڑ پھوڑ کر کے نئی ہیئت کی تشکیل ہے۔ یہاں عسکری اس توڑ پھوڑ کی وجہ یہ بتاتے ہیں، اور حسب معمول جدیدیت کا نام لئے بغیر: "جدید نفسیات نے آرٹ میں ہیئت کی بنیادیں کھود ڈالی ہیں۔ کیونکہ اس کے نزدیک انسانی زندگی نام ہی ہے ناہمواری، بے ترتیبی اور غیر تسلسل کا۔ یہاں 'از کجا تا کجا تا خستن' کی پوری اجازت ہے"۔ (ایضاً ص ۱۸۲) لیکن معاملہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ اگر صرف اتنی ہی بات ہوتی تو عسکری اور اردو کے دیگر جدیدیت پرستوں میں کوئی فرق نہ ہوتا۔

جدید ادب میں جدیدیت کا سب سے مہتم بالشان کارنامہ ادب کو ادبی اور فنی بنیادوں پر استوار کرنا اور ہیئت و اسلوب کے نت نئے افق دریافت کرنا رہا ہے۔ تاکہ نئے تجربات و مسائل کو نئے اظہاری وسیلوں کے ذریعے گرفت میں لایا جائے۔ عسکری جدیدیت کے تکنیکی پہلوؤں کے زیادہ اہم جانتے تھے۔ باقی جہاں تک اس کی انکار و بغاوت والی روح کا تعلق ہے وہ انہدام و نفی کے تو ضرور قائل تھے، مگر نفی بے اثبات کا ان کے ہاں کبھی کوئی تصور نہ تھا۔ اس لئے وہ "اختتامیہ" ہی میں لکھتے ہیں کہ "ان عظیم سایوں کا احساس ضروری ہے جو ہمارا راستہ روکتے معلوم ہوں"۔ (ایضاً ص ۱۷۹) یہاں وہ جدیدیت کی اصطلاح تو استعمال نہیں کرتے مگر یہ جن مظاہر کی نمائندگی کرتی ہے، مثلاً روایت، روح، اخلاقی اقدار، روحانی تجربے، وغیرہ، ان کے وہ بے حد اور ہمیشہ سے قائل رہے ہیں۔ کیا ان چیزوں کی موجودگی میں اس وقت کے عسکری کو جدیدیت کا نمائندہ کہا جا سکتا ہے؟ اس کے دو جواب ہیں۔ ایک تو یہ کہ جدیدیت کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک دوسرے کو قطع کرنے والے آڑے ترچھے رجحانات کی اتنی بھرمار ہے کہ وہ گفتن کی آیہ کا مضمون ہے۔ اس میں اگر فرانسیسی انحطاط پسند، اخلاقی

اقدار سے باغی، وجنسی کج روی و تخریب کے وغیرہ شامل ہیں، جو ٹی ایس ایلیٹ جیسے کٹر اخلاق پرست اور کیتھولک عیسائی بھی ہیں، اور ہر قسم کی مابعد الطبیعیاتی اقدار کے انکاری، سارتر جیسے وجودی بھی۔ لہٰذا عسکری بھی اپنی اس دور کی مذہب بیزاری اور ذہنی کج روی کے ساتھ اخلاق اقدار کے قائل ہوتے ہوئے جدیدیت پرست بھی ہو سکتے ہیں۔ دوسرے، جیسا کہ سلیم احمد نے اپنے مضمون "ادھوری جدیدیت" میں بتایا ہے کہ جدیدیت ہمیشہ نفی و انکار پر قائم نہیں رہتی:

> "جدیدیت کے معنی اثبات کا دروازہ بند کرنے کے نہیں ہیں۔ جدیدیت ہر چیز کا اثبات کر سکتی ہے بشرطیکہ ذاتی تجربہ اس کی تصدیق کرے۔ اوڈنگ ہیسٹ کا کہنا ہے کہ جھگڑا جدیدیت کے تصور میں نہیں ہے۔ جھگڑا تو ادھوری جدیدیت اور پوری جدیدیت میں ہے۔۔ ادھوری جدیدیت تجربے کی فوقیت کے نام پر عقیدے، سند، روایت اور خارجی دباؤ کا انکار کرتی ہے۔ لیکن پھر اپنے انکار کی اسیر ہو جاتی ہے۔ اس کے مقابلے پر پوری جدیدیت انکار کی منزل سے گزرنے کے بعد اثبات کی طرف بڑھتی ہے۔ بدقسمتی سے مغرب میں اور اس کے اثر سے مشرق میں جو جدیدیت سکہ رائج الوقت کی حیثیت رکھتی ہے وہ ادھوری جدیدیت ہے۔ یہ جدیدیت عقائد، اخلاق اور معیارات کو تو رد کرتی ہے۔ لیکن ان کی جگہ کوئی اپنا نظام اقدار نہیں دے سکتی"۔ (سلیم احمد، ادھوری جدیدیت، ص ۱۸۔۱۷)

سلیم احمد کے اس اقتباس کی روشنی میں عسکری کی جدیدیت از خود واضح ہو جاتی ہے۔ وہ ادھوری جدیدیت کے قائل نہیں تھے۔ بلکہ ایک نظام اقدار اور اخلاقی زندگی کے قائل تھے۔ وہ نظام اقدار اور اخلاقی زندگی جس کی ضرورت کی تصدیق ان کا ذاتی تجربہ کر رہا تھا۔ اسی طرح وہ ادب میں بھی چند مستقل اقدار کی وکالت کرتے رہے ہیں۔

فن برائے فن کی بحثوں میں ہم ذکر کر چکے ہیں کہ اپنے محبوب فرانسیسی ہیئت پرستوں سے ان کا جھگڑا انہی بنیادوں پر تھا۔ بلکہ ان کا کہنا تھا کہ ان لوگوں کے دعووں پر مت جائیے بلکہ یہ دیکھئے کہ وہ اپنی فنی ریاضتوں کے ذریعے زندگی کی نئی معنویت تخلیق کرنے میں کوشاں ہیں، جو کہ اثبات کی منزل ہے۔ اپنے مضمون "جدیدیت، غالب اور میر" میں عسکری نے جدیدیت کی نفی اور اثبات والی منازل کو پانی کر دیا ہے۔ اور شاید ان کے پہلے دور کی تحریروں میں "جدیدیت" کی اصطلاح کے استعمال کا یہ پہلا موقع تھا۔ اردو میں جدیدیت کی بحث کے آغاز میں ہم نے سرسید، حالی کے ساتھ غالب کا ذکر کیا ہی ہے۔ عسکری کے خیال کے مطابق اردو کا پہلا جدید شاعر غالب ہے۔ کیونکہ بقول ان کے مغرب کے رومانوی ادب میں جو انفرادیت پرستانہ رجحانات انیسویں صدی میں شروع ہوئے وہ بغیر کسی ظاہری وسیلہ ترسیل کے غالب کے اندر بھی موجود تھے۔ سلیم احمد نے اس تصور میں مزید رنگ پیدا کئے ہیں۔ اور غالب کی جدیدیت کا موازنہ بعد کے شعراء سے کر کے اسے اس لئے ادھوری جدیدیت کا پہلا بڑا نمائندہ کہا ہے کہ اس کے ہاں نفی کا پہلو غالب ہے، مگر رنگ اثبات نمایاں نہیں۔ (ادھوری جدیدیت، ص ۱۹۔۱۲) ترقی پسند روشن خیالوں کو بھی غالب کے مزاج کا یہی پہلو بہت پسند ہے۔ ممتاز حسین لکھتے ہیں "یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہماری روشن خیالی اور ہمارے جدید ادب دونوں ہی کا آغاز غالب ہی کی نظم و نثر سے ہوتا ہے"۔ (ممتاز حسین، ادب اور شعور، ص ۲۰۶)

عسکری کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں غالب کی اس انفرادیت کا احساس سب سے پہلے اس طبقے کو ہوا تھا جس نے مغربی ادب کی رومانوی اقدار کو عالمگیر سمجھ کر اردو شاعری کو شاعری سمجھنا چھوڑ دیا تھا اور غالب کو جدید شاعر سمجھنا شروع کر رکھا تھا۔ اس پر عسکری نے میر کو مکمل یا اثباتی جدیدیت یا جدید ترین جدیدیت کا نمائندہ کہا تھا، بایں معنی کہ اس کے ہاں نفی کے بعد اثبات -- جو اس بحث میں مارسل پروست، جوئس اور ٹومس مان وغیرہ کی 'حیات مکمل' کے اثبات اور میر کے ہاں اعلیٰ و ادنیٰ زندگی کو ہم آہنگ کرنے کے مترادف ہے -- کا پورا پورا سامان موجود ہے۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۷۳۔۷۲) اس اعتبار سے جدیدیت کو اگر روشن خیالی، ترقی پسندی اور مروجہ اقدار سے انکار و انحراف کے مفہوم میں رکھیں تو برصغیر میں اس کی ابتدا غالب، سرسید، آزاد و حالی وغیرہ کی کاوشوں میں نظر آتی ہے۔ اگر اسے ادبی مفہوم میں رکھیں تو اس کی ابتداء ۱۹۳۰ء کے بعد نئے ادب، حقیقت نگاری، ترقی پسندی، حلقہ ارباب ذوق کی تحریک سے ہوتی ہے اور یہی زمانہ عسکری کی ادبی نشو و نما اور تحریری زندگی کے آغاز کا ہے۔ اپنی افسانہ نگاری ۴۰۔۱۹۳۹ء سے لے کر ۵۸۔۱۹۵۷ء تک جدیدیت کے بہت سے پہلوؤں سے اختلاف کے باوجود وہ جدیدیت ہی کے نمائندہ تھے۔ گزشتہ ابواب میں ہم نے عسکری کے ادبی تصورات پر جو روشنی ڈالی ہے اس کی شہادت پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اپنے ادبی و فنی تصورات میں وہ جدیدیت ہی کے حامی رہے ہیں۔ مگر اس میں بعض مستثنیات بھی ہیں۔

سابقہ صفحات میں ہم نے جابجا "ترقی پسند ادب" اور "نئے ادب" میں امتیاز بھی کیا ہے۔ یہ اُس صورت حال کی بنا پر ہے جو ۱۹۳۶ء کے بعد یہاں کی ادبی فضا میں رہی ہے۔ چونکہ برصغیر میں اس نئی ادبی تحریک کے بالکل آغاز ہی میں وہ صورت بن گئی تھی جس میں

ترقی پسندی اور ادبی جدیدیت کا اختلاف ہو گیا تھا، اس لئے ان حالات کا ذکر ذرا تفصیل سے کرنا بہتر ہوگا۔ نیز ہم یہ بھی دیکھیں گے کہ مغرب کی ادبی جدیدیت کے برعکس ہندوستان کی ادبی جدیدیت میں سیاست اور معاشرتی رویوں کی طرف سے ایک خواہ مخواہ کا ان کہا اور غیر اعلان شدہ انقطاع بھی ہو گیا تھا۔

جیسا کہ ہم نے پیچھے اشارہ کیا یورپ کے ادبی نظریات میں ادب کے بارے میں آئینہ اور چراغ کے استعارے استعمال ہوتے رہے ہیں۔ ادب اگر فطرت کا آئینہ ہو سکتا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ سماج کا آئینہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور سماج کی تنقید اور اصلاح کا آلہ کار بھی ہو سکتا ہے۔ یہی تھی وہ منطق جس نے ادب کے ذریعے سماج میں تبدیلی کی راہ سجھائی تھی۔ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کی باقاعدہ تاسیس سے بہت پہلے مغرب کی سماجی حقیقت نگاری کے تصورات کے تحت پریم چند اپنی جدید حسیت کی بنا پر اردو افسانے میں دیہات کے مصور بن چکے تھے۔ روس کے اشتراکی انقلاب نے استعماریت کے پنجوں میں جکڑے ہوئے دیگر بہت سے ملکوں کی طرح ہندوستان کے سوچنے سمجھنے والے ذہنوں کو بھی متاثر کرنا شروع کر دیا اور وہ بلا تفریق رنگ و مذہب اور سیاست، مکمل مساوات اور سماجی معاشی انصاف کے آدرش کی خاطر اس کی طرف لپک رہے تھے۔ اس وقت ترقی پسندی کا مطلب مارکسی معاشیات تو ہو سکتا تھا مگر ادب و فن کو کلی طور پر اشتراکی آئیڈیالوجی اور سیاست کا پابند بنانا نہیں تھا۔ جاگیرداری، سرمایہ داری، استعماریت، سماجی بے انصافی اور معاشرتی جکڑ بندی کے خلاف ہونے کا لازمی مطلب اشتراک روس کی بے دام غلامی نہیں تھا۔ لیکن سامراج دشمنی کے ساتھ ساتھ اس انقلابی تحریک میں ماضی کی ہر قدر، مذہب، سماجی رسوم و قیود، خاندانی روایات اور اخلاقی اقدار سے ابا بھی پایا جاتا تھا۔ ایک طرف تو یہ فضا تھی اور دوسری طرف ہندوستان کے رومانوی ادیبوں نے ہر قسم کے سماجی شعور اور عوامی زندگی کو ادب سے باہر کر رکھا تھا۔

یہ حالات تھے جن میں ہندوستان کی تاریخ کا ایک ہنگامہ خیز افسانوی مجموعہ انگارے کے عنوان سے دسمبر ۱۹۳۲ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا، جسے عزیز احمد "انقلابی تخریب کا پہلا اہم کارنامہ" کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک "اس کتاب کا مقصد تنقیدی قدروں کی تعمیر سے زیادہ پرانے اصولوں کی تخریب تھا... یہ متوسط طبقے کے شباب کا اعلان جنگ" تھا۔ اس مجموعے کے مصنفین سجاد ظہیر، پروفیسر احمد علی، ڈاکٹر رشید جہاں اور محمود الظفر نے ان تمام اساسی اصولوں پر حملے کئے جو پرانی اقدار کے نزدیک قابل تعظیم تھے۔ (عزیز احمد، ترقی پسند ادب، ص ۵۵) اپنے موضوع، اسلوب ہیئتی تجربے اور مقصد کے اعتبار سے انگارے کے افسانوں میں اس شے کا تمام سامان موجود تھا جسے ہندوستان میں بعد ازاں نیا ادب رترقی پسند ادب کا نام دیا گیا۔ اس کے پیچھے اگر سماجی واشتراکی حقیقت نگاری کے تصورات کام کر رہے تھے تو اس کے اسلوب و ہیئت پر جیمس جوئس اور ورجینا وولف کے اثرات بھی کم نہ تھے۔ کارلو کوپولا (Carlo Coppola) نے انگارے پر اپنے ایک اہم مضمون میں اس مجموعے کے ایک افسانے "نیند نہیں آتی" کے موضوع اور اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے اس میں جوئس کی شعور کی رو کی تکنیک، عام معاشرتی اور دینی اقدار کی تنقید بلکہ تضحیک کی طرف اشارہ کیا ہے (۲۸) اور کہا ہے کہ انگارے کی عمومی فضا یہی تھی۔ بعد میں سجاد ظہیر کا اپنا یہ خیال تھا کہ "انگارے کی بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسی کے خلاف غصہ زیادہ تھا"۔ (روشنائی، ص ۳۲)

لوگوں کے ردعمل کے نتیجے میں جب مارچ ۱۹۳۳ء میں انگارے پر پابندی لگ گئی تو پروفیسر احمد علی اور محمود الظفر نے اس کے دفاع میں ایک بیان جاری کیا، جس میں کسی طرح کی بھی ندامت کا اظہار نہ کیا اور دوسروں کی بھی اس طرح کی چیزیں لکھنے پر مائل کرتے ہوئے ایک "لیگ آف پروگریسو آتھرز" کے قیام کی عملی تجویز پیش کی تھی۔ (۲۹) اپریل ۱۹۳۳ء میں جاری ہونے والے اس بیان کو عموماً "انجمن ترقی پسند مصنفین" کی طرف پہلا قدم کہا جاتا ہے، جس کا باقاعدہ آغاز تین سال بعد اپریل ۱۹۳۶ء میں سجاد ظہیر، پروفیسر احمد علی اور ان کے دیگر ساتھیوں کی کوششوں سے عمل میں آیا۔ اور اس میں کوئی شک بھی نہیں۔ کارلو کوپولا کا کہنا ہے کہ برصغیر میں ترقی پسند مصنفین کے قیام میں اس بیان کا جو قرار واقعی حصہ ہے اس کا اعتراف کم کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ احمد علی نے خود ان سے یہ بتائی تھی کہ بعد میں ان کے اور سجاد ظہیر کے مابین جو ذاتی و نظمی اختلاف ہو گئے تھے اس وجہ سے ظہیر نے اپنی روشنائی میں اس کا ذکر نہیں کیا۔ (۳۰) ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کا عہد آفریں مقالہ "ادب اور زندگی" بھی، جس نے ترقی پسند تحریک کو فکری یا تنقیدی بنیاد مہیا کی تھی پہلی مرتبہ ہندی میں ۱۹۳۳ء اور اردو میں ۱۹۳۵ء میں شائع ہوا تھا۔

پروفیسر احمد علی اگرچہ بعد میں بھی خود کو ترقی پسند کہتے رہے، جس پر بہت زیادہ زور صفدر میر نے ان کے انتقال پر لکھتے ہوئے بھی دیا ہے، (۳۱) مگر حقیقت یہ ہے کہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کے کچھ عرصے بعد ہی سجاد ظہیر اور انجمن کے دیگر اراکین سے ترقی پسندی کے تصور یا ادب کے کردار پر ان کے اختلاف ہو گئے تھے۔ راقم کے خیال میں یہی وہ مقام ہے جہاں ہندوستان میں جدید ادب رجدیدیت

اور ترقی پسند ادب کے مابین پہلا امتیاز قائم ہوا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین سے احمد علی کے جو اختلافات تھے ان پر سجاد ظہیر نے بھی اگرچہ کچھ روشنی ڈالی ہے، (روشنائی، ص ۲۳۰) مگر اس پر تفصیلی محاکمہ کارلو کوپولا نے کیا ہے، جس کا مواد پروفیسر احمد علی کی اپنی تحریروں اور انٹرویو سے لیا گیا ہے۔ اس کے مطابق احمد علی کا اختلاف مارکسی آئیڈیالوجی سے ترقی پسندوں کے حد سے بڑھے ہوئے شغف کی بنا پر ہوا تھا۔ ترقی پسند اُس اشتراکی حقیقت نگاری کو کلی طور پر اختیار کرنا چاہتے تھے، جسے سن ۳۰ اور ۴۰ کے عشرے میں روس میں فروغ ہوا تھا۔ جس کے مطابق ادب کا مقصد کارکنوں اور مزدوروں کی زندگی کی تصویر کشی کرنا اور ان کی عظمت کے گن گانا، یعنی افادیت پرستانہ تھا۔ وہ ادبی تخلیقات جن میں موضوع سے زیادہ فنی ہیئت پر زور دیا جاتا، اور جو انسان کی باطنی زندگی سے بحث کرتیں، انہیں اس نظریے میں انفرادیت پرستانہ قرار دیکر رد کر دیا جاتا تھا۔ اس بنا پر اس گروہ کے اہم اور کامیاب ادیب پروفیسر احمد علی نے ترقی پسندی کے اس مارکسی یا اشتراکی حقیقت نگاری والے نظریے کو تنگ نظر قرار دیکر رد کر دیا تھا۔ (the A U S, v 1, 1981, p. 64ff) اور جواباً ترقی پسندوں نے بھی احمد علی کی سب سے اہم تحریر Twelight in Delhi کو اپنی مخصوص طرز کی حقیقت نگاری کے مطابق نہ پا کر برادری باہر کر دیا: ''چونکہ لکھنؤ ایک نیم سیاسی اور نیم ادبی انجمن کا صدر مقام تھا اس لئے سنا ہے کہ وہاں تو فوراً یہ فیصلہ ہو گیا کہ ایک انحطاط پذیر طبقے کے متعلق مصنف کا رویہ ہمدردانہ ہے لہٰذا ناول اچھا نہیں ہے''۔ (عسکری، ''احمد علی کا ایک ناول''، ۱۹۳۹ء، مشمولہ وقت کی راگنی، ص ۲۱۷)

یہ صرف عسکری ہی کی رائے نہیں تھی بلکہ بہت بعد ۱۹۷۵ء میں پروفیسر احمد علی نے بھی ایک سوال کے جواب میں بالکل یہی کہا تھا:
''انہوں (ترقی پسندوں) نے ناول کو کبھی اس توجہ سے نہیں پڑھا جس کا یہ مستحق تھا۔ انہوں نے اسے ترقی پسندی کے خلاف قرار دیکر رد کر دیا تھا''۔ (۳۲) احمد علی نے اپنے اس انٹرویو میں عسکری کے مذکورہ بالا مضمون کو دلی کی شام پر اردو کا بہترین مضمون قرار دیا ہے۔ صفدر میر نے احمد علی کے انتقال پر اپنے ایک مضمون میں احمد علی کو پورا ترقی پسند ثابت کرنے کے لئے اس کی تحریروں کے جو امتیازی عناصر بتائے ہیں وہ یہ ہیں ان کا اسلوب حقیقت نگاری کا ہے، اپنے معاشرے کی زندگی کے تخت ناقد ہیں۔ حقیقت نگاری اور سماجی حقیقت نگاری کے یہ دونوں پہلو انہیں ترقی پسند ثابت کرتے ہیں۔ (۳۳) یاد رہے کہ عسکری نے احمد علی کی حقیقت نگاری کو ''معنی خیز حقیقت نگاری'' لکھا تھا، جس کی مثالیں ان کے افسانوں ''ہماری گلی'' اور ''استاد شمو خان'' میں ہیں۔ (عسکری، وقت کی راگنی، ص ۲۱۸) ''معنی خیز حقیقت نگاری'' اگرچہ کوئی ادبی اصطلاح نہیں ہے مگر اسے اشتراکی وانقلابی حقیقت نگاری کے مقابلے میں رکھ کر دیکھیں تو یہ اس شے کے قریب محسوس ہوتی ہے جسے ہم نے گزشتہ باب میں حقیقت کے ''ربطی نظریے'' کے ماتحت دیگر رجحانات کے ذیل میں بیان کیا ہے۔

احمد علی اور ترقی پسندوں کے سرکاری نقطۂ نظر کے درمیان جو اختلاف تھا اگر اسے ادبی جدیدیت اور ترقی پسندی کا اختلاف کہا جائے تو کچھ ایسا غلط نہ ہوگا۔ یہ اختلاف زیادہ اس وقت ابھر کر سامنے آیا جب ۱۹۳۶ء کے بعد انجمن ترقی پسند مصنفین کی سرکاری پالیسی پر مخصوص مارکسی آئیڈیالوجی کا غلبہ ہو رہا تھا۔ ورنہ ۱۹۳۲ء میں انگارے کے زمانے میں اردو کی جمال پرستی اور رومانوی رجحان کے مقابلے میں حقیقت نگاری کے تصور کے تحت جو جدید رجحانات اردو شاعری اور فکشن میں پیدا ہو رہے تھے اسے ''نیا ادب'' کہا جاتا تھا۔ اس میں ترقی پسند اور جدیدیت پسند بھی شامل تھے۔ مگر ترقی پسند تحریک پر جوں جوں سیاست اور ایک خاص قسم کی روسی اشتراکیت کا غلبہ ہوتا گیا اس کی حقیقت نگاری، محض حقیقت نگاری سے آگے بڑھ کر اشتراکی حقیقت نگاری وانقلابی حقیقت نگاری میں ڈھلنے لگی تھی۔

سجاد ظہیر اور سید سبط حسن وغیرہ اگرچہ ترقی پسند تحریک کو محض ایک ''خالص ادبی تحریک'' کہتے ہیں اور غیر کمیونسٹ ترقی پسندوں کے فرضی وجود کے بھی قائل ہیں، (۳۴) مگر حقیقت یہ ہے کہ اس تحریک پر مارکسیت، کمیونزم، روسی انقلاب، اینگلز، لینن اور گورکی وغیرہ کے جس قدر اثرات رہے ہیں اس پر آج کسی دلیل کی ضرورت نہیں۔ اس آئیڈیالوجی کے تحت اس تحریک میں حقیقت نگاری اور فن برائے زندگی کے نظریے کو یہ تعبیر دی گئی تھی، جس کے مطابق سماجی سیاسی اور معاشی زندگی کے ذرا ذرا اور تلخ حقائق کو کھود کھود کر سامنے لانا، مزدوروں کسانوں کی حالت زار بیان کرنا، سرمایہ داری، جاگیرداری، رجعت پسندی، ماضی پرستی کی مخالفت اور پرانے معاشرتی واخلاقی اقدار کی بیخ کنی وغیرہ تھا۔ ادیب کا کام ایسے انداز اور اسلوب میں افسانے اور نظمیں لکھنا تھا جسے عام مزدور کسان اور محنت کش طبقہ فوراً سمجھ سکے۔ ان اسباب کی بنا پر اشتراکی حقیقت نگاری کو پروپیگنڈا، تشہیر اور تبلیغ بنتے دیر نہ لگی۔ ایسی حقیقت نگاری جس میں اسلوب وہیئت کو اہم جانا گیا ہو، جس میں زندگی اور انسانی دل ودماغ کے باطنی تجربات اور نفسیاتی پیچیدگیوں کو موضوع بنایا گیا ہو یا جذبوں اور جبلتوں کی کج روی اور تحت الشعور ولاشعور کی الجھنوں کا بیان ہو، اشتراکی حقیقت نگاری کے نزدیک اس کی کوئی گنجائش نہیں تھی۔ ان مسائل پر لکھنے والوں کو علی سردار جعفری، سبط حسن اور مجاز وغیرہ جیسے ترقی پسندوں کے بلند آہنگ، ہنگامہ خیز بلکہ کسی قدر شوریدہ سر مبلغوں کی طرف سے ہیئت پرست، ابہام

پرست، جنس پرست، انحطاطی، فراری اور رجعت پسند قرار دیا جاتا تھا۔ سجاد ظہیر نے، خود کو ایک شوریدہ سر اور پرجوش مبلغ نہ سمجھنے کے باوجود ہاپنی انجمن کے اولین معماروں میں سے ایک، پروفیسر احمد علی کے بارے میں لکھا تھا کہ وہ اگر "انسان دوستی حقیقت نگاری اور ترقی پسندی کی روش پر قائم رہتے ہوئے اپنے علم وفن کو ترقی دیتے تو یقینی (کذا) آج وہ ہمارے اچھے اور ممتاز ناول اور افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے"۔ (روشنائی، ص ۲۳۰)

ترقی پسندوں کی یہی وہ ہٹ دھرمی جکڑ بندی تھی جس نے بہت جلد ۳۳-۱۹۳۲ء کے "نئے ادب" کو ترقی پسندی و غیر ترقی پسندی یا "جدیدیت" میں تبدیل کر دیا تھا۔ (۳۵) احمد علی کا ترقی پسندوں سے اختلاف ادب اور ادیب کے حق رائے، تحریر کی آزادی اور اسے کسی مخصوص نظریے اور روش کا پابند نہ بنانے کی خاطر تھا۔ اسی اصول پر دیگر بہت سے لکھنے والوں نے بھی ترقی پسندوں کی اس مخصوص روش سے قطع نظر یا اختلاف کرتے ہوئے اپنی آزادانہ تحریری سرگرمیاں جاری رکھیں۔ جن میں اہم ترین نام سعادت حسن منٹو، میراجی اور ن م راشد وغیرہ کے ہیں، جو آج جدید اردو ادب کا سرمایہ سمجھے جاتے ہیں۔ اور سب سے بڑھ کر محمد حسن عسکری، جو اپنی جدیدیت پسندی ہی کی بنا پر نا قبول تھے۔ (۳۶) ان ادیبوں کے بارے میں ناپسندیدگی کی رائے صرف ترقی پسندی کے پُرجوش اور بلند آہنگ مبلغوں ہی کی نہیں تھی بلکہ بیان کی "سرکاری" رائے ہے، جس کی تصدیق ممتاز حسین بھی کرتے ہیں۔ (نقدِ حرف، ص ۲۰۶) یہی وہ لوگ تھے جو "جدیدیت" کے ہم نوا کہلاتے تھے؛ اور ان کے پیش کردہ ادب کی جو خصوصیات بتائی جاتی تھیں --- مثلاً انحطاط پسندی، فراریت، جنس زدگی، شعور و لاشعور، مریضانہ جنس نگاری وغیرہ --- انہیں ہی سردار جعفری "ترقی پسند ادب" سے الگ کر کے "نئے ادب" کے کھاتے میں ڈالتے تھے۔ ان کا یہ کہنا بالکل درست تھا کہ یہ ادب لازماً ترقی پسند ادب نہیں۔ (علی سردار جعفری: ترقی پسند ادب، ص ۱۸۶،۹، ۱۹۴۳ء)

اب اگر ہم اپنی سابقہ تفتیش کی روشنی میں دیکھیں تو کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح مغرب میں جدیدیت، روشن خیالی اور عمومی ترقی پسندی کا حصہ ہوتے ہوئے بھی چند مخصوص اسباب کی بنا پر دونوں بڑی جنگوں کے درمیان ایک الگ ادبی شناخت بنا رہی تھی اسی طرح ہندوستان میں بھی ۱۹۳۰ء کے بعد ابتداً تمام لکھنے والے "نئے ادیب یا ترقی پسند" کہلاتے تھے۔ مگر ترقی پسندی کے ایک مخصوص تصور کو ادیب پر لاگو کرنے اور اس کی تخلیقی کاوشوں کو ایک آئیڈیالوجی کا پابند بنانے کے ردعمل میں کچھ لکھنے والوں نے خود کو ان سے الگ کر لیا، یا ترقی پسندوں نے انہیں برادری باہر کر دیا تھا۔ ہندوستان میں "جدیدیت" بطور ادبی اصطلاح کے انہی لوگوں کے رجحان و مزاج کے لئے استعمال کی جاتی ہے۔ یہ لوگ اپنی اس حیثیت پر خوش بلکہ فاخر تھے۔ مگر انہوں نے اپنے گروہ یا رجحان کے لئے کوئی مخصوص نام استعمال نہ کیا تھا۔ ماسوائے اس ادبی تحریک کے جسے "حلقہ اربابِ ذوق" کہا جاتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے عسکری کے سوانحی باب میں اشارہ کیا ہے کہ اگرچہ عام طور پر حلقے کو ترقی پسند نظریہ ادب کے مقابل رجحان مخالف رمتوازی تحریک سمجھا جاتا ہے، مگر اصلاً حلقے کا مزاج غیر جانب دارانہ سا تھا اور کسی مخصوص نظریہ بازی کی بجائے اس کا اصرار ادبی معیاروں اور فنی و ادبی اقدار پر تھا۔ میراجی کی وجہ سے حلقے کو ہیئت پرست ادب کا علمبردار بھی سمجھا جاتا تھا۔ حلقے کے شرکا میں ترقی پسندوں و غیر ترقی پسندوں کی کوئی قید نہ تھی۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ حلقہ کا اصل الاصول شروع میں غیر جانبداری ہی تھا۔ حلقے کی انتظامیہ نے ترقی پسندوں کی طرح اپنے دروازے کسی پر بند نہ کئے تھے۔ یہاں صلائے عام کا نقارہ بجتا تھا۔ اس اعتبار سے حلقے والے بھی مزاجاً "جدیدیت" ہی کے ہمنوا کہلانے کے مستحق تھے۔

یہ وہ منظر نامہ ہے، جس میں سرسید تحریک کے بعد ہندوستان کی سب سے بڑی ادبی و نیم سیاسی تحریک، "انجمن ترقی پسند مصنفین" اور اس کے ذیل میں یا ردعمل میں "نئے ادب رجدیدیت" کی تحریک نے اپنے منفرد خدوخال تشکیل دئے تھے۔ ترقی پسند تحریک ہو یا جدیدیت، یہ دونوں اپنے اصل کے اعتبار سے مغربی اثرات کے زیر اثر کام کر رہی تھیں۔ مگر جس طرح ہندوستان کے مخصوص حالات میں ترقی پسندوں نے مارکسیت کو خصوصی طور پر قبول کیا، بالکل اسی طرح ہندوستان کی جدیدیت بھی ایک اعتبار سے مغرب کی ادبی جدیدیت سے مختلف تھی۔ جیسا کہ پیچھے اشارہ ہو چکا کہ مغرب میں جدیدیت کے اہم نمائندے بودلیر سے لیکر ایلیٹ اور سارتر تک، سیاسی و سماجی طور پر بھی غیر جانب دار یا غیر وابستہ نہیں رہے۔ بلکہ اپنے وقت کے اہم فکری و سیاسی مسائل سے نبرد آزما رہ کر سماجی ذمہ داری کا ثبوت دیتے رہے ہیں۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ ادب وفن کے جمالیاتی و ادبی معیارات پر بھی انہوں نے کبھی سمجھوتا نہیں کیا۔ اور فنی ریاضتوں کا وہ معیار قائم کیا کہ کبھی اسلوب کے شہید کہلائے اور کبھی ہیئت پرستی کے مجرم ٹھہرے تھے۔ مگر ہندوستان میں ترقی پسندوں کے غیر معمولی سیاسی شغف، ادیب کی سماجی ذمہ داری اور نظریاتی وابستگی کے نام پر آہن پوش نظریات کو ادیب پر مسلط کرنے کی وجہ سے، یا نہ جانے کس سبب سے، یہاں کے اکثر جدیدیت پسندوں نے خود کو صرف اور محض ادبی معاملات تک محدود کر لیا اور "خالص ادب" کی پینگ میں پڑ کر باستثنائے چند (جیسے

فکشن میں منٹواور شاعری میں ن م راشد) من حیث الجماعت (جیسے حلقہ ارباب ذوق) خود کو ہر طرح کے سماجی سیاسی اور قومی وملی معاملات سے الگ تھلگ کر لیا تھا۔(۳۷)

جیسا کہ معلوم ہے عسکری کی ادبی نشوونما کا دور وہی ہے جو انگارے کی اشاعت، ترقی پسندی اور جدیدیت کا ہے۔اور ہم بتا چکے ہیں کہ ان کی ذہنی تربیت بھی کلیتاً بیسویں صدی کے نصف اول کے مغربی رجحانات کے زیر اثر ہوئی تھی۔مگر ان رجحانات سے گہرے طور پر متاثر ہونے کے باوجود ان کی ذات اور شخصیت میں ردوقبول کے اپنے معیارات تھے، جن کی سخت چھلنی میں سے گزر کر ہر اثر اور ہر رجحان کی قلب ماہیت ہوتی رہی ہے۔اس باب میں ہم نے مغرب کی فکری تاریخ میں 'روشن خیال جدیدیت' کی جڑوں سے لیکر وہاں کی 'ادبی وجمالیاتی جدیدیت' تک اور پھر برصغیر میں سرسید اور حالی کی اصلاحی، تعلیمی ومذہبی جدیدیت سے لیکر نیاز فتح پوری گروپ کی رومانوی جدیدیت اور ترقی پسندی وحلقہ ارباب ذوق کے مزاج کی جدیدیت تک کے سفر کے جن نشان ہائے منزل کا ذکر کیا ہے عسکری کی تحریروں میں ان سب کی طرف نہایت واضح ردعمل موجود ہے۔اس میں اگرچہ کچھ اتار چڑھاؤ کی کیفیت ہے مگر ایک تدریجی تسلسل بھی ہے۔اس حوالے سے ہم نے عسکری کے شخصی رجحانات میں جدیدیت کے وافر اثرات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے، مگر اس میں مستثنیات کا بھی ذکر کیا ہے، جس کی کچھ مزید تفصیل ہم ابھی عرض کریں گے۔عسکری کے ادبی وتہذیبی تصورات اگر ذہن میں رہیں تو جدیدیت کے مختلف مراحل اور مفاہیم کے بارے میں ان کا نقطہ نظر از خود واضح ہو جائے گا۔مگر ان کا ایک مختصر تذکرہ از سر نو بہتر ہوگا تا کہ یہ تمام نکات باہم مربوط ہو جائیں۔

یہ تو طے ہے کہ عسکری نئے ادب کی تحریک کے نہایت پرجوش وکیل رہے ہیں اور اپنے تئیں ترقی پسند بھی۔مگر وہ ترقی پسندوں کی تعریف کے مطابق ترقی پسند نہ تھے؛ بلکہ میراجی اور حلقہ ارباب ذوق کے مفہوم میں جدیدیت پرست تھے۔مغرب کی نشاۃ ثانیہ سے لیکر اٹھارویں اور انیسویں صدی تک جدیدیت کی روشن خیالی، سائنسی وصنعتی انقلاب اور ترقی و ارتقا والی جو صورت رہی ہے، فکری وادبی طور پر ابتدا ہی سے وہ اس کے سخت ناقد تھے۔اس روش میں ان کے خیالات فرانسیسی زوال پسندوں اور علامت نگاروں سے لے کر ایزرا پاؤنڈ اور ٹی ایس ایلیٹ جیسے جدیدیت پرستوں سے متاثر رہے ہیں۔مغرب میں ادبی جدیدیت کی جو صورت رہی ہے اس میں جہاں تک ادب وفن کو اعلیٰ تر جمالیاتی معیارات پر پرکھنے اور ہیئت وموضوع کی وحدت کا تعلق ہے اور ہیئت کی شکست وریخت کے ذریعے بظاہر فن کو خالص ترین بنانے مگر بباطن یورپ کے صنعتی تمدن وسرمایہ دارانہ ذہنیت کی قلعی کھولنے کی جو روش ہے، عسکری اس کے بے حد مداح رہے ہیں۔اس ذیل میں وقت کی راگنی کا یہ اقتباس اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس دور میں وہ ادبی مسائل کی تفتیش کرتے ہوئے مابعد الطبیعیات کی طرف جا رہے تھے۔مگر اس کے باوجود مغرب کی ادبی جدیدیت کے مخصوص امتیازات کی تعریف کر رہے تھے۔دوسرے یہ بات بھی پیش نظر رہے کہ یہاں بھی انہوں نے "جدیدیت" کی اصطلاح استعمال نہیں کی:

> "ادب کو نئی زندگی اور توانائی دینے کی جدوجہد کا آغاز بیسویں صدی میں ایلیٹ، پاؤنڈ، جوئس، لارنس وغیرہ نے کیا۔فرانس میں یہ سلسلہ انیسویں صدی میں فلوبیر اور بودلیر کے ساتھ شروع ہو چکا تھا۔اس تحریک نے انسانی زندگی کے خارج اور باطن اور فن کی ماہیت کی تفتیش اس ہمہ گیری کے ساتھ اختیار کی کہ مغربی ادب میں سترہویں صدی کے بعد سے اس کی مثال نہیں ملتی۔بلکہ یہ لوگ تو انسانی زندگی سے بھی آگے بڑھے اور پرانی مابعد الطبیعیات کو سمجھنے کی کوشش بھی کی۔خالص ادبی اعتبار سے ان کی جدوجہد یہ تھی کہ چند ایسے ادبی معیار قائم ہوں جن کے ذریعے دنیا بھر کے ادب کو نئی توانائیوں سے لیکر آج تک کے مغربی ادب کو سمجھا جا سکے۔اور جن کی رہنمائی میں آگے ادب تخلیق کیا جا سکے۔یہ عظیم تحریک ۱۹۳۰ء میں ختم ہو گئی۔ایک طرح دیکھیں تو مغرب کا ادب بھی یہیں ختم ہو جاتا ہے"۔(وقت کی راگنی، ص ۵۴)(۳۸)

لیکن اس جدیدیت کی روح میں سیکولر ہیومنزم، انفرادیت وشخصیت پرستی اور ذاتی تجربے کے معیار پر مروجہ مذہبی اور اخلاقی اقدار سے انحراف کے جو عناصر ہیں؛ ادب وآرٹ کو علی الاطلاق قائم بالذات اور اخلاق وزندگی سے آزاد سمجھنے، زندگی میں خیر کے وجود سے انکار نہ کرتے ہوئے بھی صرف شر اور بدی کو قابل توجہ سمجھنے اور جنسیت ولذتیت وغیرہ کے جو رجحانات ہیں ان میں کے بعض عناصر شروع میں انہیں قبول تھے مگر بعد میں ان سے اختلاف ہی اختلاف تھا۔اس ضمن میں انہوں نے اپنے فرانسیسی سورماؤں سمیت کسی کی پرواہ نہیں کی۔

نشاۃ ثانیہ کے بعد کی جدیدیت اور اصلاح مذہب (جس کا دوسرا مطلب لوتھر کی پروٹسٹنٹ تحریک ہے، جس کی بنیاد کیتھولک چرچ اور کلیسائے روم کے مقابلے میں بائبل کے انفرادی حق تفسیر پر ہے) میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔مگر عسکری اپنی "جدیدیت زدگی" کے دور

میں بھی پروٹسٹنٹ کے مقابلے میں کیتھولک مسلک کو ہزار خرابیوں کے باوجود صائب سمجھتے تھے، کیونکہ اس میں انفرادی پرستی کے مقابلے میں راسخ العقیدگی کے عناصر زیادہ ہیں۔ اپنے اس طبعی رجحان کی وجہ سے وہ بعین اُس دور میں جب وہ ایک طرف ییٹس ہی کو کل آرٹ سمجھتے تھے، ادب وفن کے "غیر ادبی معیاروں" کی اہمیت پر بھی شدت سے مصر تھے۔ عسکری کی جدیدیت کے یہ وہ عناصر ہیں جو انھیں مغرب کی ہر قسم کی جدیدیت سے ممتاز کرتے ہیں۔ باقی رہی برصغیر پاک و ہند میں جدیدیت تو ہمارے خیال میں یہاں اس کی چار صورتیں مروج رہی ہیں:
۱۔ سرسید و حالی کی اصلاحی و مذہبی جدیدیت؛ ۲۔ نیاز فتح پوری گروہ کی رومانوی جدیدیت، جو اس اعتبار سے جدیدیت کہلانے کی مستحق ہے کہ اصلاً مغرب ہی سے آئی تھی؛ ۳۔ ترقی پسند تحریک؛ اور ۴۔ ترقی پسند گروپ سے باہر آزاد وہ رواد بی جدیدیت، جس کے ایک اہم نمائندے کے طور پر عسکری خود بھی اپنی انحطاط پسندی، جنسیت اور ہیئت پرستی میں کسی سے کم خوار اور بدنام نہیں رہے۔ پھر علامتی افسانے اور نئی لسانی تشکیل والی ۱۹۶۰ء کی جدیدیت۔ عسکری سرسید احمد خان کے اس امر میں تو قائل تھے کہ انھوں نے ایک نازک اور مشکل وقت میں حالات سے آنکھیں چرانے کی بجائے مردانہ وار زندگی کی نئی قوتوں کے چیلنج کو سمجھنا چاہا، مگر انھوں نے تہذیب و کلچر اور مذہبی اقدار کے معاملے میں جس معذرت کوشی اور مصلحت اندیشی سے کام لیا اور علی گڑھ تحریک کو جس طرح مغربی ترقی کے صرف خارجی اقدار و مظاہر کی تقلید کی راہ پر ڈال دیا، اس پر وہ ہمیشہ تنقید ہی کرتے رہے۔ اسی طرح آزاد، حالی اور شبلی کے ادبی تصورات کے بھی وہ کبھی قائل نہ ہو سکے تھے۔ اردو کی جمال پرست رومانویت کو بھی انھوں نے ہمیشہ رد کیا تھا۔ اس کے مقابلے میں "نئے ادب" کا شروع شروع میں پرجوش خیر مقدم کیا تھا۔

جہاں تک ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کا تعلق ہے عسکری کی افسانہ نگاری اور تنقیدی تصورات کو دیکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کی زندگی کا بڑا حصہ ترقی پسندی اور جدیدیت سے لاگ اور لگاؤ میں گزرا ہے۔ وہ ایک اعتبار سے ترقی پسند تھے، تو دوسرے اعتبار سے جدیدیت کے ہمنوا، مگر آخر آخر دونوں کو روایت کے معیار پر پرکھ کر رد کر دیا تھا۔ اصل میں ان کی ترقی پسندی اور جدیدیت ایک ہی سکے کے دو رخوں کی طرح تھی۔ ان میں اگر کوئی فرق تھا تو عسکری کے اعتبار سے نہیں، بلکہ ترقی پسندوں اور جدیدیت پرستوں کے اعتبار سے۔ دونوں گروہ انھیں "دوسری طرف والا" سمجھنے میں بھی گریز نہیں کرتے تھے۔ علی سردار جعفری کی رائے تو ہم نے اسی باب میں نقل کی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کا یہ خیال بھی ہم پیچھے نقل کر چکے ہیں کہ "ہمارے ہاں محمد حسن عسکری قیام پاکستان کے بعد اسی خیال کے قائل ہو گئے تھے... اپنی غیر معمولی ذہانت اور ذکاوت کے باوجود وہ اس بات کو نظر انداز کر گئے کہ فنکار کے ظاہر یا مضمر غیر ادبی ارادے کو مرجح کرنا بھی ایک طرح کا مارکسی رویہ ہے۔ کیونکہ افلاطون اور مارکسی نقاد دونوں ہی اس بات پر مصر ہیں کہ فن پارہ بعض ایسے اثرات پیدا کرتا ہے جو غیر ادبی ہیں"۔ (تنقیدی افکار، ص ۲۱-۲۲)

راقم کے خیال میں یہ دو مختلف متضاد آرا عسکری کے بارے میں بالکل درست ہیں۔ وہ ہندوستان کے ترقی پسندوں اور جدیدیت پرستوں کے سکہ بند مفہوم میں نہ ترقی پسند تھے اور نہ جدیدیت کے قائل۔ ان کی ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں اپنے ہی انداز کی تھی۔ سلیم احمد کا کہنا ہے کہ "عسکری صاحب اکثر کہا کرتے تھے کہ میں اپنے آپ کو جنتیں کی تحریک سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتا"۔ سلیم احمد کا یہ کہنا بھی بالکل درست ہے کہ "ان کا یہ فقرہ انھیں سمجھنے میں کلیدی اہمیت رکھتا ہے"۔ (عسکری انسان یا آدمی، ص ۹۰)۔ اس کی مختصر تفصیل یہ ہے:
ترقی پسند ہوں یا جدیدیت پرست، اصل میں یہ دونوں نئے ادب کی دو شاخیں ہیں۔ جن کی بنیاد انکار، بغاوت اور انہدام پر تھی، تاکہ نئی تعمیر کی جا سکے۔ لیکن نئی تعمیر کے تصور میں دونوں کا اختلاف تھا۔ ترقی پسندی معاشرے کو ادب کے ذریعے بدلنا چاہتی تھی اور اس جوش میں اس نے ادب کے حقیقی کردار، طریق کار، وظیفے، اور ادب کے ذریعے آنے والی تبدیلیوں کی نوعیت کو فراموش کر دیا تھا۔ ادب وفن کے حقیقی جمالیاتی معیاروں سے صرف نظر کرتے ہوئے، اسے پروپیگنڈا، تشہیر اور تبلیغ کی سطح پر پہنچا دیا تھا۔

اس کے ردعمل میں جدیدیت پسند گروہ نے، اگر علانیہ نہیں تو عملاً، ادب کی سماجی معنویت اور ادیب کے سماجی کردار کو پس پشت ڈال کر ایک مزعومہ "خالص ادب" کو اپنا مطمح نظر بنا لیا۔ ترقی پسندی کی بغاوت اصل میں پرانے نظام زندگی سے تھی، جس میں ادب ایک آلۂ کار تھا۔ جبکہ جدیدیت کی بغاوت زیادہ تر ادبی حدود کے اندر تھی، جس میں سماج اور اجتماع سے زیادہ فرد اور اس کی باطنی زندگی کے مسائل اہم تھے۔ یہ وہ مقام تھا جہاں عسکری کا نقطۂ نظر، ترقی پسندی اور جدیدیت، دونوں کی انتہا پرستی سے الگ ہو جاتا ہے۔ ادب کی سماجی معنویت اور معاشرے کے ایک فرد کی حیثیت سے ادیب کی ذمہ داری کے بارے میں وہ اپنے مخصوص تصورات رکھتے تھے، جن کی تائید میں وہ مسلسل بیسویں صدی کے بڑے فنکاروں کے عملی اور ادبی رویوں سے شہادتیں پیش کرتے رہے تھے۔

"ہمارے ہاں جو لوگ خالص ادب کے قائل ہیں وہ اس کا مطلب یہ سمجھتے ہیں کہ ادب میں سماجی مسائل یا سیاسی واقعات کا ذکر نہیں آنا

چاہیے، نہ ادیب کو ان معاملات میں پڑنا چاہیے۔ بعض دفعہ اس قسم کے اردو ادیب کچھ ایسا ظاہر کرتے ہیں جیسے کسی مغربی روایت کی پیروی کر رہے ہوں۔ لیکن جہاں تک میں واقف ہوں مجھے تو مغرب میں کوئی ایسی وسیع ادبی روایت نظر نہیں آتی جو سیاست سے اس وجہ گھبراتی ہو، وہ اپنے گرد و پیش سے بے خبر رہنا چاہتی ہو۔ مجھے تو پورے مغربی ادب کی تاریخ میں کوئی ایسا شاعر دکھائی نہیں دیتا جو دانتے کے برابر خالص ہو۔ لیکن دانتے سیاسی مفکر تو الگ، سیاسی والنٹیر تھا۔ اگر اردو کے خالص ادیب کسی جدید روایت کی پیروی کے دعوے دار ہیں تو بھی علی الاعلان موجود ہے، جو مر مر بھی جیمز جوائس باکہ میں سیاست سے پیچھا نہیں چھڑا سکا۔ موجودہ زمانے کے خالص ترین شاعر والیری کو لیجیے۔ اس نے تو ایک پوری کتاب حالات حاضرہ پر لکھ ماری۔ خالص ترین ناول نگار جوئس کو دیکھیے، اس نے اپنے ناول کے پروف پڑھتے پڑھتے روزانہ اخبار کی خبریں ناول میں داخل کر دیں۔ ... اتنی کوفت مجھے ترقی پسندی سے بھی نہیں ہوتی جتنی خالص ادب سے ہوتی ہے۔ ترقی پسندی سے دنیا کا بھلا تو ہوتا ہے۔ خالص ادب سے تو ادب کو کچھ نہیں ملتا۔ اس خلفشار کے زمانے میں ادب کو سب سے زیادہ خطرہ اسی ذہنیت سے ہے۔۔۔ اگر مجھے یقین آ جائے کہ ادیب لوگ گرد و پیش سے بے نیاز ہو کے واقعی ادب پیدا کر لیں گے تو میں خوشی سے یہ کہنے کو تیار ہوں کہ پاکستان کا جو حشر ہوتا ہے ہونے دو۔ کم سے کم تھوڑا بہت ادب تو تخلیق ہو جائے گا۔ لیکن سماجی تجربے سے بچ کر جس قسم کا ادب پیدا ہو سکتا ہے وہ خود ادیب صاحب کے کام آئے تو آئے۔ ادب کی تاریخ کے کام نہیں آئے گا۔" (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۳۵۔۲۳۶)

ایسے ہی اسباب کی بنا پر عسکری اپنی تمام تر جدیدیت پسندی کے باوجود۔۔۔ یا اسی کی بنیاد پر ا۔۔۔" سماجی معنویت سے محروم خالص ادب" والوں کے ادبی نظریات پر سخت ترین تنقید کرتے رہے ہیں، اور ترقی پسندوں کے مقابلے میں ادب کی جمالیاتی اقدار پر انہماک اور غیر متزلزل ایمان (جو جدیدیت کا شیوہ ہے) کے باوجود "ادب کے غیر ادبی معیارات" کے بھی قائل رہے ہیں۔ "ہیئت اور نیرنگ نظر"، "فن برائے فن" اور "تخلیقی عمل اور اسلوب" کے اکثر مضامین گواہ ہیں کہ سماجی، اخلاقی، تہذیبی اور مذہبی معنویت کو عسکری ادب کے لئے اچھائی ضروری سمجھتے تھے اور صرف ہیئت کی بنیاد پر ادب کی تخلیق کو ناممکن خیال کرتے تھے۔ علامت نگاری، ابہام پرستی اور تجرید و تمثیل کا حامی ہونے اور میراجی کی شخصیت سے اپنی تمام عقیدت و محبت کے باوجود انہیں میراجی کے نظریہ ادب اور حلقہ ارباب ذوق کی تحریک سے کوئی خاص دلچسپی نہ تھی۔ معاشرے اور ادب کے باہمی تعلق پر ان کا ایمان اتنا پختہ تھا کہ وہ ادب کی تخلیق میں قاری کی اہمیت کو بھی نظر انداز نہیں کرتے تھے؛ اور اجتماعی تجربے کو گرفت میں نہ لانے والے ادب کو "اداس بھیڑوں کا ادب" کہتے تھے۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۵۰) ترقی پسندوں سے ہزار اختلاف اور تہذیب، ثقافت، مذہب، سیاست اور ادب کے بارے میں ان کے نقطہ نظر کو غلط سمجھنے کے باوجود، ادب اور زندگی کے تعلق کے باب میں وہ ان کے رویے کو اپنے ہاں کے جدیدیت پرستوں کے مقابلے میں زیادہ صحت مند سمجھتے تھے۔ ترقی پسندوں کا سب سے بڑا کارنامہ عسکری کے نزدیک یہ تھا کہ انہوں نے ادب اور معاشرے کے تعلق کے مابین جمال پرستی اور ادب لطیف کا پیدا کردہ فصل ختم کر دیا، ادب کو کسی خاص طبقے کی بجائے ہر ایک کا مسئلہ بنا دیا، ہر شے کو ادب کا موضوع بنا دینے کی راہ ہموار کی اور ادیب و شاعر کو ایک الگ طبقہ سمجھنے کی بجائے عام لوگوں میں شریک سمجھا، وغیرہ وغیرہ۔ (مگر یہ کہ ترقی پسند ان مراحل تک مروجہ معاشرتی اقدار اور ادبی طریق کار کی نفی کر کے پہنچے تھے۔)

یہ وہ رجحانات ہیں جن کے بارے میں عسکری کی رائے تھی کہ "نئے ادب" رترقی پسند ادب کے ابتدائی دنوں میں ان پر زور تھا۔ یہی ان کے نزدیک حقیقی ترقی پسندی اور اصل جدیدیت تھی۔ ترقی پسندوں اور جدیدیت پرستوں سے ان کا شدید اختلاف اس بنا پر تھا کہ اول الذکر گروہ عام آدمی کا نعرہ لگانے کے باوجود اپنے معاشرے اور قوم کی اجتماعی امنگوں سے کٹا ہوا ہے۔ جبکہ جدیدیت پرست عام لوگوں اور قارئین کی ضرورت کو تسلیم ہی نہیں کرتے تھے۔ ادیبوں کے انہی رویوں کو وہ ادب کے جمود کا سبب بتاتے تھے اور کہتے تھے کہ سن ۳۶ء کی تحریک میں جو تخلیقی لہر آئی تھی اس نے پوری زندگی کو سمجھنا چاہا تھا۔ بعد میں ایک نظریے کا شکار ہو کر نظریہ کو زندگی کی تفتیش کا ذریعہ سمجھنے کی بجائے انہوں نے اسے زندگی کا نعم البدل بنا لیا؛ اور جدیدیت پسندوں نے نظریے سے دلچسپی لینا ہی حرام قرار دے دیا۔ ان امور کے پیش نظر اگر یہ فیصلہ کرنا ہو کہ حتمی طور پر مذہب کی طرف پلٹنے سے پہلے عسکری اصلاً ترقی پسند تھے یا جدیدیت پرست؟ تو حقیقت یہ ہے کہ وہ بیسویں صدی کے حقیقی جوہر، جدیدیت، کے مطابق جدیدیت پسند تھے۔ جس میں ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں شامل تھے، جس نے "نئے ادب" کی تحریک کو جنم دیا تھا، جس کی روح یہ تھی کہ ادب فنی اور جمالیاتی معیاروں پر پرکھے جانے کے باوجود حقیقتاً اپنے ماحول، معاشرے اور تہذیب و کلچر سے الگ نہیں ہوتا، معاشرے کا مقیاس الحرارت ہے۔ ادیب اپنے ماحول زمانے، کلچر، قوم اور ملی وجود کا سب سے باشعور حصہ ہے' اور ادیب

اپنے وسیع تر مفہوم میں مذہب، مابعد الطبعیات، تاریخ، سماج، فلسفہ اور سائنس سب کو محیط ہے۔ ادیب کو اپنے اوپر کسی علم اور کسی نظریے کے دروازے بند نہیں کرنے چاہئیں۔ بس یہ کہ اس کی آخری وابستگی صرف ادب کے ان اصولوں سے ہونی چاہیے جو ادب میں حسن پیدا کرتے ہیں مگر جس شے سے ادب میں قوت پیدا ہوتی ہے، اس سے بھی بے خبر نہیں ہونا چاہیے۔

جدیدیت اور ترقی پسندی کا یہ امتزاج اور اس پر مستزاد عسکری کا مخصوص جوہر! جو ہر متضاد رجحان کو گھلا ملا کر ایک نئی تالیف بنا سکتا تھا۔ اس ادبی مزاج کے ساتھ وہ جدیدیت کی روح انکار و انہدام کے بعد اثبات اور نئی تعمیر کو بہت ضروری جانتے تھے۔ اسی کو اپنے ایک پرانے مضمون میں انہوں نے جدیدیت کی جدید ترین منزل کہا تھا۔ مغرب میں جس کے بڑے نمائندے مارسل پروست، جوئس اور ٹومس مان وغیرہ تھے، جو نفی کے بعد اثبات کی اہمیت کے بھی قائل تھے، جو بقول اُن کے سارتر وغیرہ سے کہیں پہلے نفی کی تمام منزلیں طے کر کے اثبات کی طرف بڑھے تھے۔ اسی طرح نفی کے مراحل کے بڑے نمائندے ان کے نزدیک بودلیر، ملارمے اور راں بو تھے، جو بقول ان کے فلسفہ زیست / وجودیت والوں سے بہت آگے تھے۔ ("جدیدیت، غالب اور میر جی" بشمولہ تخلیقی عمل، ص ۷۸، ۷۷) پھر ۱۹۵۶ء میں اپنے مضمون "آدمی اور انسان" میں جب عسکری کو بیسویں صدی کے مغربی ادب میں "آدمی اور انسان" کے امتزاج اور ہستی کے نشاط دغم میں ہم آہنگی کے آثار نظر آئے تھے، وہ بھی جدیدیت کی اثباتی منزل ہی کے حوالے سے تھے۔ اگرچہ وہ اب بھی جدیدیت کے روح کے عین مطابق "چند فرانسیسی ناول نگاروں کی طرح یہ دیکھتے ہیں کہ انسان اپنے تخریبی رجحانات کے باوجود تخلیقی قوت کس طرح بنتا ہے، اور کسی ماورائی طاقت کے بغیر خود اپنے وجود کے الم کو نشاط میں کس طرح تبدیل کرتا ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۲۹۷)

عسکری نے جدیدیت کا سب سے بڑا معیار ذاتی تجربے کو قرار دیا ہے۔ سلیم احمد نے "ادھوری جدیدیت" کو نفی محض اور پوری جدیدیت کو اثبات کی جستجو کہا ہے۔ مگر نفی و اثبات کے یہ مراحل ذاتی تجربے کی روشنی میں طے ہونا ضروری ہیں۔ عسکری انکار اور نفی کی منزل پر ٹھہرے رہنے کو جرمرے ہی کے زمانے سے رد کر رہے تھے۔ ان کا تمام تنقیدی سرمایہ بتدریج نفی سے اثبات کی طرف بڑھنے کی داستان ہے۔ سوانحی باب میں ہم نے بتایا ہے کہ وہ اپنے مضمون "آدمی اور انسان" میں آدمی سے انسان کی طرف تو بڑھ رہے تھے، مگر کسی ماورائے انسانی قوت کو قبول کرتے ہوئے جھجک محسوس کر رہے تھے، کیوں؟ اس لئے کہ مذہب ابھی تک ان کا ذاتی تجربہ اور ادبی تجربہ نہیں بن پایا تھا۔ عسکری کے تصورِ فن والے باب کے اختتام پر ہم نے بتایا کہ وہ بتدریج ایسے سوالوں سے دوچار ہو رہے تھے جن کا کوئی جواب ان کے ادبی تجربے میں نہیں تھا۔ شمس الرحمن فاروقی کے نام ایک خط میں انہوں نے لکھا تھا کہ آج کے نوجوان ادب سے کسی ایسی شے کا مطالبہ کر رہے ہیں جسے فلسفہ حیات کہنا چاہیے، مگر نوجوانوں کو ادب سے یہ شے ملنے کی نہیں۔ عسکری کو آخر میں یہ شے ملی تو رینے گینوں کا کوروی کے توسط سے ایک ماورائی تصور انسان میں، اور اس شرط کے ساتھ جسے وہ ادبی تجربہ کہتے تھے، جو جدیدیت کی روح ہے۔ اسی روح کے تقاضے پر عمل کرتے ہوئے آخر انہوں نے "جدیدیت" کو بھی خیرباد کہہ دیا۔ کیونکہ ان کے ذاتی تجربے نے ان کو بتایا تھا کہ ان ذہنی سوالوں کے جواب ادب کے پاس نہیں، بلکہ اس شے کے اندر ہیں، جسے وہ ادب کا ماخذ و منبع کہتے تھے، جو تمام غیر مادی سرگرمیوں بشمول ادب و تہذیب کا بھی منبع ہے؛ یعنی مابعد الطبعیات۔ اس طرح انہوں نے جدیدیت کو جدیدیت ہی کے اختیار (ذاتی تجربے) سے رد کر دیا۔ اس طرح یہ ایک اور نفی تھی، جس کے بعد انہوں نے روایت کا اثبات کیا۔ یہی وہ دور ہے جب ہمارے ہاں سن ۶۰ء کے عشرے والی "جدیدیت" شروع ہو رہی تھی، اور عسکری ہر قسم کی جدیدیت کو رد کر رہے تھے، اب بے نیازی کا یہ عالم تھا کہ بہ دلسیں انتظار حسین، افتخار جالب اور حبیب جالب میں فرق کرنا بھی کوئی ایسا "ضروری" نہیں سمجھتے تھے، کہ سب آوردہ ہاں جدیدیت تھے۔

اس باب میں اگرچہ ہم نے جابجا روشن خیال جدیدیت اور ادبی جدیدیت میں امتیاز بھی کیا ہے، مگر ان کے مشترک عناصر کی طرف بھی اشارے کئے ہیں۔ عسکری نے بعض اعتبارات سے جدیدیت کے ہم نوا ہوتے ہوئے بھی آخری دور میں جدیدیت کو جس طرح علی الطلاق رد کیا، ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ ترقی پسند اس پر خوش ہوتے، لیکن حیرت انگیز (بلکہ اپنی اصل کے اعتبار سے کاملاً قابل فہم) بات یہ ہے کہ اس پر جدیدیت پرستوں کے ساتھ ساتھ ترقی پسندوں نے بھی اسی طرح کے ردعمل کا اظہار کیا، بلکہ بعض اسلام پسند حلقوں نے بھی اس پر عسکری کے خلاف ویسے ہی سخت موقف کا اظہار کیا۔ یہ سب اس بات کا ثبوت ہے کہ جدیدیت اصلاً ایک ہمہ گیر نظریاتی عمل ہے، جس نے اول اول مذہب ہی کو اپنا نشانہ بنایا تھا، مغرب میں بذریعہ مارٹن لوتھر اور برصغیر میں بتوسط سر سید احمد خان (جن کی نوتحر پسندی بلاوجہ نہیں تھی!)، لہٰذا جدیدیت کی سرکار میں ترقی پسند، جدیدیت پرست اور بعض اصلاح پسند روشن خیال معتدل مسلمان، سبھی ایک ہیں۔ (۳۹)

آئندہ سطور میں جدیدیت کے ان مباحث کو عسکری کے تصورِ روایت کی روشنی میں دیکھا جائے گا۔

☆ ☆ ☆ ☆

ہمارے ہاں روایت اور جدیدیت کی بحثیں عموماً ادبی حوالوں سے ہوتی رہی ہیں۔ لیکن محمد حسن عسکری کے بعد یہ دونوں اصطلاحیں ادب تک محدود نہیں رہ گئیں۔ بلکہ تہذیب، کلچر، مذہب و مابعد الطبعیات کے مباحث تک ان کی ذیل میں آ گئے ہیں۔ ایسا ہونا ہی تھا کیونکہ مغرب میں جدیدیت کا آغاز ہی ایک نئے تصور انسان سے ہوا تھا۔ لہٰذا جدیدیت کو انسانی زندگی کے ہر شعبے کا حصہ بنتے دیر نہ لگی۔ ہمارے ہاں البتہ جب شروع شروع میں جدیدیت کا عمل دخل ہوا تو سرسید تحریک کے واسطے سے اس نے فروغ تعلیم اور اصلاح معاشرت کے نام پر جدت کاری کا عمل شروع کیا۔ اس کی زد، جیسا کہ لازمی تھا، جلد ہی مذہبی اعتقادات اور تہذیب و ادب کے معاملات پر بھی پڑی۔ مذہبی میدان میں یہ کام بعد میں مولوی چراغ علی اور سید امیر علی نے سنبھال لیا اور ادب میں آزاد، حالی و شبلی وغیرہ نے۔ مگر اس وقت یہ آج کے مفہوم میں جدیدیت نہ تھی بلکہ ایک عمومی متجددانہ عمل تھا۔ ادب میں جدیدیت کا عمل دخل صحیح معنی میں ۱۹۳۰ء کے بعد شروع ہوا۔ اس وقت بھی یہ احساس قدرے موجود تھا کہ یہ محض ایک ادبی رجحان نہیں بلکہ پوری زندگی کو متاثر کرنے والا ایک ہمہ گیر عمل ہے، جس کا ایک طاقتور وسیلۂ اظہار ادب بھی تھا۔ مگر پھر آہستہ آہستہ ترقی پسندوں کے مخصوص سیاسی شغف کے ردعمل میں جدیدیت کے ہم نوا ادیبوں نے کم از کم برصغیر پاک و ہند کی حد تک خود کو صرف ادبی معاملات تک محدود کرنا شروع کر دیا' اور زندگی کے دیگر معاملات --- تہذیب و کلچر اور مذہبی یا قومی مسائل وغیرہ --- جدیدیت کی حدود سے باہر قرار پائے، الا یہ کہ ان کی طرف سے بے نیازی و آزادروی کا اظہار مقصود ہو۔ البتہ اس ادبی مفہوم کے باہر جدیدیت ایک ہمہ گیر عمل کے طور پر اب بھی معاشرت، سیاست اور تہذیب و مذہب کو سیکولر نقطۂ نظر سے متاثر کرتی رہی تھی۔

یہ تو ہم دیکھ چکے کہ عسکری اگرچہ جدیدیت ہی کے پروردہ تھے، مگر ان کی جدیدیت اپنے ہی انداز کی تھی۔ اور کبھی بھی محض ادبی معاملات تک محدود نہ رہی تھی۔ اس لئے وہ معاشرت، سیاست اور تہذیب و کلچر بلکہ ان سے ماورا معاملات کو بھی ادب پر اثر انداز ہوتے محسوس کرنے لگے تھے۔ انہوں نے جان لیا تھا کہ ہم پچھلے سو سال سے پیروی مغربی کی تمام تر کوششوں کے باوجود اپنا طرز احساس اگر وہ نہیں بنا سکے جو مغرب کا ہے تو پھر مشرق اور مغرب کے طرز احساس میں کوئی ایسا فرق ضرور ہے، جس کی جڑیں تہذیب و کلچر سے آگے کسی اور عالم سے پھوٹتی ہیں۔ "ادب کے آفاقی معیاروں" کا قائل نہ ہونے کے باوجود انہوں نے ایک دور میں اردو وفارسی ادب کو مغربی ادب کے معیاروں پر پرکھنے کی کوشش ضرور کی تھی، مگر پھر وہ اس نتیجے پر پہنچ کہ اس معیار پر نہ صرف یہ کہ مشرقی ادب کو نہیں پرکھا جا سکتا بلکہ یہ کہ خود مغرب کا بہت سا ادب، خصوصاً قرون وسطیٰ کا، مغربی ادب کے موجودہ معیار پر نہیں پرکھا جا سکتا۔ کیونکہ شعر اور ادب کے پیچھے ایک نظریہ بھی ہوتا ہے، جس کا تعلق حقیقت کے ایک خاص تصور سے ہوتا ہے۔ مشرق و مغرب کے طرز احساس کے فرق کے پیچھے وہ اس تصور حقیقت کا فرق کارفرما دیکھنے لگے تھے، جسے سمجھے بغیر نہ صرف مشرق و مغرب کے ادب، بلکہ زندگی کے کسی بھی مسئلے کی درست تفہیم ممکن نہیں۔

اس تصور حقیقت کے بارے میں عسکری کی اہم ترین دریافت یہ تھی کہ اس کا تعلق اس ماورائے انسانی عالم سے ہے جسے نشاۃ ثانیہ کے بعد کا مغرب بحیثیت مجموعی بھول چکا ہے اور جو مشرق کی تمام بڑی تہذیبوں میں ہمیشہ مرکزی نکتہ رہا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں انہوں نے جدیدیت کی تمام اقسام، خواہ وہ ادبی ہوں یا غیر ادبی، کی جڑیں کاٹ ڈالی تھیں۔ کیونکہ مختلف اقسام کی جدیدیتوں میں ہزار اختلاف کے باوجود سیکولر ہیومنزم، جس کا مطلب ہی ماورائے انسانی حقائق سے انکار ہے، کا تصور اکثر و بیشتر مشترک رہا ہے۔ مغربی ہیومنزم کی تاریخ ایک اعتبار سے حقیقیت (Reallsam) کے ان تصورات کی تاریخ ہے جو افلاطونی اعیان سے بتدریج تنزل کرتے ہوئے روزمرہ کی ادنیٰ ترین سطح پر اتر آئے ہیں، جس کی تھوڑی سی تفصیل ہم نے مغربی حقیقت نگاری کی ذیل میں دی ہے۔ یہ تمام تصورات صرف فلسفے کے بحر مباحث نہ تھے، بلکہ مغربی فکر کی پوری تاریخ میں ادب کو بھی متاثر کرتے رہے ہیں۔ اس کے بعد ان تصورات ادب و تنقید نے اردو ادب کو بھی اپنی لپیٹ میں لینا شروع کر دیا تھا۔ عسکری نے جس تصور حقیقت کو تمام مشرقی تہذیبوں کا نکتہ اشتراک بتایا اور ادب و تہذیب تک میں جس کی کارفرمائی دیکھی ہے، اس تصور حقیقت سے رشتہ جوڑنے اور اس کی معرفت حاصل کرنے کا عرفی نام ان کی اصطلاح میں "روایت" ہے۔ اس مخصوص اصطلاحی مفہوم میں روایت کا لفظ اردو ادب کو عسکری کی دین ہے۔ یہ لفظ ہمارے ہاں ان سے پہلے بھی مروج تھا مگر اسی طرح جیسے اقبال سے پہلے "خودی" کا۔ لیکن اقبال کے بعد خودی اور عسکری کے بعد روایت کے الفاظ دو اصطلاحی مفہوم بن گئے ہیں۔ اقبال کی عظمت یہ ہے کہ ان کے بعد خودی کا یہ مفہوم عمومی طور پر قبول کر لیا گیا ہے، جبکہ عسکری نے روایت کا لفظ جن مطالب کے لئے استعمال کیا ہے اس کے بارے میں ہمارے ہاں ہنوز بڑی غلط فہمیاں موجود ہیں۔

روایت کا تصور عسکری کی تنقیدی سرگرمیوں کا نقطۂ اختتام بھی ثابت ہوا اور ان کے لئے کسوٹی بھی: اور سب سے بڑھ کر یہ

"جدیدیت" کے لیے اپنی تنسیخ کا وجہ رکھتا ہے۔ کیونکہ روایت جس "حقیقت" کی بات کرتی ہے اس میں ترمیم، تبدیلی، زوال اور ارتقا کا گزر نہیں۔ جبکہ جدیدیت عبارت ہی تبدیلی وارتقا سے ہے، جس کی وجہ سے "حقیقت" کا وہ تصور جدیدیت کے لئے قابل فہم ہی نہیں، جو غیر مبدل اور ازل وابد کو محیط ہو۔ عسکری کے نظام تصورات میں جدیدیت اور روایت ایک جگہ جمع نہیں ہو سکتے۔ ایک کی قبولیت کا مطلب دوسرے کا کلی استرداد ہے۔ کیونکہ ان دونوں کا تعلق صرف ادب سے نہیں بلکہ دین و دنیا بھی انہی کی لپیٹ میں ہیں۔

احادیث وسیر اور دینی کتب سے قطع نظر، اردو میں روایت کا لفظ عموماً تذکرہ، شنیدہ، افواہ، ریت رواج، رسوم و دستور، وراثت اور ترکہ وغیرہ کے معنوں میں استعمال ہوتا رہا ہے: جیسے حضرت ابو ہریرہؓ سے روایت ہے...؛ روایت کے بجائے درایت...؛ ہماری خاندانی روایت، مسلمانوں کی مذہبی تہذیبی اور لسانی روایت...؛ یا راشد، میرا جی کی شاعری ہماری ادبی روایت کے منافی ہے؛ اور غزل کی روایت کی گنج عکاسی میر کے کلام میں ہے... کلیم الدین احمد اپنی ادبی روایت کو بھول کر مغربی روایت کے پیرو ہیں، وغیرہ وغیرہ۔ (۴۰) اس کے علاوہ روایت، روایات اور روایتی، جیسے الفاظ ان گھسی پٹی، فرسودہ، سنی سنائی باتوں، افواہوں اور زائد المیعاد، بے جان معاملات کے لئے بھی استعمال ہوتے ہیں، جن کی تقلید نئے ذہن کے لوگ ضروری نہیں سمجھتے۔ جیسے سیاست روایات میں کھو گئی ہے، قمر جلالوی پرانے روایتی انداز کے شاعر ہیں؛ روایتوں کی پابندی ہماری شاعری کو بے جان بنائے دے رہی ہے۔ اسی طرح شعوری یا غیر شعوری طور پر رائج ہو جانے والے وہ طور طریقے اور رہن سہن کے انداز بھی، جو محض پرانے ہونے اور مسلسل ہوتے رہنے کی بنا پر قبولیت، سند اور عرف کا درجہ اختیار کر لیں، روایت کہلاتے ہیں۔ کسی خاص، علاقے، کلچر اور ماحول کے وہ مخصوص میلانات، عادات واطوار اور لباس وزیورات بھی روایتی کہے جاتے ہیں جو پرانے چلن کے ہوں اور دیہی یا کم ترقی یافتہ لوگوں کے زیر استعمال رہنے یا متروک ہو جانے کی وجہ سے ایک نئے پن کا تاثر دینے کیلئے یا ازرو قدردانی، کچھ دیر کے لئے بطور فیشن استعمال کر لئے جائیں۔ روایت کے ان تمام مفاہیم کو پیش نظر رکھا جائے تو ان سے مراد ایک قسم کی 'عادت جاریہ'، یعنی متواتر ہوتے رہنے والے معمولات ہوتے ہیں۔ عسکری کے الفاظ میں

> "لوگ عموماً روایت کو عادت کے مترادف سمجھتے ہیں۔ یعنی روایت وہ کام ہے جو کوئی قوم یا گروہ سو دو سو سال سے کرتا چلا آیا ہو۔ عادت کا قصہ یہ ہے کہ عادت فطرت ثانیہ تو ضرور بن جاتی ہے۔ لیکن جو چیز ثانوی ہو وہ لازمی نہیں ہوتی، اس کے بجائے کوئی اور چیز بھی لائی جا سکتی ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۹۰ و مزید ۱۱۳)

یعنی عادت بدل جا سکتی ہے تو روایت بھی بدل جا سکتی ہے۔ ان مفاہیم کے مطابق روایت ماضی کی تکرار سے زیادہ کچھ نہیں؛ اور یہ کہ ایک ہی تہذیب میں مختلف دائروں میں مختلف روایتیں ہو سکتی ہیں جو انسانی تاریخ اور تاریخی شعور کی عظیم روایت سے لے کر کھانے پینے اور نشست و برخاست جیسی معمولی باتوں پر مشتمل ہوتی ہیں۔ یوں روایتیں ایک دوسرے سے الگ تھلگ بھی ہوتی ہیں۔ جیسے میر کی روایت اور ہے؛ اور فیض کی روایت اور، یعنی ان میں حسب زمانہ ضرورت تبدیلی بھی آتی رہتی ہے۔ بلکہ یہ تبدیلی مستحسن بھی سمجھی جاتی ہے۔

اب ہم روایت کے اس تصور کے بہت قریب آ گئے ہیں جو خالص ادبی حدود میں اس لفظ کو حاصل رہا ہے۔ مظفر علی سید کا یہ اقتباس اسی احساس کا زائیدہ ہے کہ روایت تبدیل ہو جاتی ہے بشرطیکہ کوئی حریف ہے مرد افگن عشق اس سے بغاوت کرنے والا ہو'

> "ہماری روایت کیا ہے؟ ہمارے ادب کی، غزل کی اور زندگی کی روایت کا کیا مفہوم ہے؟ کیا یہ ہمیشہ اٹل رہے گا؟ کیا اس میں کوئی رد و بدل نہیں ہوگا؟ پھر یہ روایت کب سے چلی آ رہی ہے؟ کن لوگوں نے اسے بنایا تھا؟ کیا وہ لوگ خود اپنے سے پہلی روایت کے باغی نہیں تھے؟" (سویرا، شمارہ ۱۸۔۱۷، ص ۱۷۶)

مظفر علی سید نے ان باغیوں میں جعفر (زٹلی ؟) ولی، میر، ناسخ، نظیر، غالب، انیس اور اقبال کے نام لئے ہیں۔ یہ ایسے ہی باغی تھے جنہوں نے زبان، اظہار، اسلوب اور موضوع میں ایسے تجربے کئے جو اپنے زمانے سے ایک قدم آگے تھے۔ انہوں نے ایسی جمالیاتی اقدار پیش کیں جو اپنے زمانے سے ہٹ کر تھیں۔ ان خیالات میں نہ صرف روایت میں تبدیلی کے امکان کا اشارہ موجود ہے بلکہ ایسی تبدیلی کو، جو در حقیقت روایت سے بغاوت کے ذریعے وجود میں آئی تھی، مستحسن بھی جانا گیا ہے، مگر اک ذرا لحاظ کے ساتھ: ترقی پسند روایت سے کلی بغاوت کے قائل تھے، جبکہ جدیدیت والے روایت سے بغاوت کو روایت میں 'نئے تجربے کا پیوند لگانا' کہتے تھے۔ تا کہ ہر نسل کا انفرادی جوہر بھی نظر آئے اور روایت کے صالح عناصر بھی زندہ ہوتے رہیں۔ جدید اردو ادب میں روایت اور تجربے کے تال میل کا یہ تصور ٹی ایس ایلیٹ کے زیر اثر پیدا ہوا تھا۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ موجودہ اردو ادب میں روایت کے مباحث ہی ایلیٹ کی دین ہیں تو قطعاً غلط نہ ہوگا۔ ہمارے ہاں تصور روایت کے متعلقہ مباحث کی اہمیت واثرات کا اندازہ لگانے کے لئے صرف ایک نمونہ کافی ہوگا۔ سویرا (کے ایک شمارے ۱۸۔۱۷) میں افتخار

صدیقی نے نہ صرف ایلیٹ کے معروف مضمون "روایت اور انفرادی صلاحیت" کا ترجمہ کیا تھا بلکہ ایک مضمون میں اس کے بنیادی نکات پر الگ سے بحث بھی کی تھی۔ علاوہ ازیں آٹھ مختلف ادیبوں نے بھی اس تصور پر تائیدی اور اختلافی بحثیں کی ہیں۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک زمانے میں ایلیٹ کے دیگر تصورات کے ساتھ روایت کا یہی مفہوم اور انفرادی تجربوں کی یہی معنویت عسکری کے ہاں بھی پوری آب و تاب کے ساتھ موجود رہی ہے۔ عسکری کے ہاں روایت کا مفہوم چونکہ ایک زمانے میں ایلیٹ والا بھی رہا ہے اور بعد میں انہوں نے اس پر سخت تنقید بھی کی ہے؛ اس لئے ایک نظر ایلیٹ کے تصورِ روایت اور عسکری کے ہاں اس کی ابتدائی شکل دیکھ لینا بہتر ہے۔

ایلیٹ کے نزدیک روایت محض ڈوگمائی (Dogmatic) معتقدات کا نام نہیں، کیونکہ یہ تو روایت کی تشکیل کے دوران زندگی حاصل کرتے ہیں۔ بلکہ روایت سے مراد روزمرہ کے معمولات، عادات و اطوار، اور وسیع ترین مذہبی رسوم سے لیکر سلام دعا کے وہ تمام رسم و رواج ہیں جو کسی علاقے کے باسیوں کا معمول بن جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں ایلیٹ حیات بخش اور غیر صحت مند یا حقیقی اور جذباتی شے میں تمیز نہ کرتے ہوئے کسی پرانی روایت سے چپک کر رہ جانے کا خطرہ محسوس کرتا ہے؛ اور سب سے بڑھ کر روایت کو ساکن اور جامد شے سمجھنے کے خطرے سے ڈرتا ہے۔ اس کے خیال میں چونکہ روایت تبدیلی و تغیر کے خلاف نہیں، اس لئے ماضی کی طرف کسی جذباتی رویے کی ضرورت نہیں، کیونکہ ایک تو ہر زندہ روایت اچھے اور برے عناصر کا مرکب ہوتی ہے، دوسرے یہ محض احساسات کا معاملہ نہیں ہوتی۔ ایلیٹ انتہائی تنقیدی جانچ پرکھ کے بغیر چند ڈاگمائی تصورات سے چپکے رہنے کو غلط سمجھتا ہے۔ کیونکہ ایک وقت میں جو معتقدات اچھے ہوتے ہیں وہ کسی اور وقت مصیبت کا روپ بھی دھار سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ یاد رہنا چاہیے کہ روایت بغیر عقل و فہم اور ذہانت و بصیرت کے قبول کرنے کی شے نہیں۔ (۳)

تصورِ روایت کی مزید وضاحت ایلیٹ کے معروف مضمون "Tradition and the Individual Talent", 1919 سے بھی ہوتی ہے۔ درحقیقت یہی وہ مضمون ہے جس نے ہمارے ہاں روایت، انفرادی جوہر، ادب میں تجربے کی معنویت اور شاعری میں شخصیت کے اظہار یا فرار جیسے مسائل چھیڑے ہیں۔ جدید اردو ادب میں اس مضمون کے اثرات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔

اس میں ایلیٹ نے حال میں ماضی کی اہمیت کے پیش نظر تاریخی شعور کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ عام طور پر کسی شاعر کی تحسین ان عناصر کی بنا پر کی جاتی ہے جو دوسرے شعراء سے کم سے کم مماثلت رکھتے ہیں۔ یعنی اس کی انفرادیت کی بنا پر۔ لیکن حقیقت میں اس کے کلام کا بہترین اور انتہائی منفرد حصہ وہ ہوتا ہے جس میں ماضی کے عظیم شعراء نے اپنی لافانیت کو شدت سے ظاہر کیا ہو۔ روایت ماضی کے شعرا کی اندھی نقالی نہیں بلکہ یہ ایک تاریخی شعور کا نام ہے، جس میں ماضی 'ماضی پن' کے ساتھ نہیں آتا بلکہ حال بن جاتا ہے۔ کسی شاعر کو روایتی وہ تاریخی شعور بناتا ہے جس میں لازمانیت کا احساس بھی ہو اور زمانیت کا بھی؛ بلکہ لازمانیت اور زمانیت دونوں کا احساس بیک وقت کارفرما ہو۔ یہی وہ شے ہے جو کسی ادیب کو زمانے میں اپنی جگہ اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتی ہے۔ تاریخی شعور اور ماضی کے حال میں زندہ رہنے کے اسی احساس کے تحت ایلیٹ کا کہنا ہے کہ کسی بھی شاعر کی تحسین اور پرکھ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک اسے مرحوم شعرا کے موازنے میں نہ رکھا جائے۔ اسی طرح جب کوئی نیا فن پارہ وجود میں آتا ہے تو اس کا اثر سابقہ فن پاروں پر بھی پڑتا ہے۔

ماضی سے کسی شاعر کے تعلق کی مزید وضاحت کرتے ہوئے اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ کسی شاعر کو ان تین باتوں سے خوب واقف ہونا چاہیے: اولاً اپنی روایت کی اس مرکزی لہر سے جو ماضی کی شاعری میں جاری و ساری ہے؛ دوسرے اس بات سے کہ فن میں کبھی ترقی نہیں ہوتی، بلکہ یہ کہ فن کا مواد پہلے کا سا نہیں رہتا؛ تیسرے یہ کہ یورپ کا ذہن بدلتا رہا ہے، اور تبدیلی ایک ارتقا ہے جس میں یورپ نے کسی شے کو چھوڑا ہے نہ نظر انداز کیا ہے۔ لہٰذا ماضی اور حال میں فرق یہ ہے کہ شعوری حال ماضی کے شعور کا نام ہے۔ ان امور سے واقفیت کے لئے ایلیٹ کسی تبحر علمی کی ضرورت نہیں سمجھتا، بلکہ صرف ماضی اور تاریخ کے شعور کو زندہ رکھنے کی اہلیت جس سے فن کار کے اندر ایک مسلسل خود ایثاری پیدا ہوتی ہے، جسے وہ نفی شخصیت کہتا ہے۔ یہیں سے شاعری کے بارے میں اس کا "شخصیت اور جذبے سے فرار" والا معروف تصور شروع ہوتا ہے، جو رومانوی تنقید کے 'جذبے کے اظہار' والے تصور سے ایک مختلف نظریہ، اور ایک اعتبار سے ترقی پسندی کے مقابلے میں جدیدیت کے تصورِ فن کی بنیاد بن گیا ہے۔ جذبے اور شخصیت سے فرار، اور روایت سے اس کے تعلق کے باب میں ایلیٹ نے نئے جذبات کی تلاش کے تصور کی مضحکہ خیزی بھی جتلائی ہے اور مانوس جذبات اور ایسے احساسات کو شاعری میں سمونے کی ترغیب دی ہے جو متداول جذبات میں نہیں پائے جاتے۔ کیونکہ اس طرح وہ جذبات بھی، جن کا شاعر کو کوئی تجربہ نہیں، اس کے اسی طرح کام آئیں گے جیسے مانوس جذبات۔ پس "شاعری جذبے کو کھلا چھوڑ دینے کا نام نہیں بلکہ اس سے فرار کا، یہ شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے"۔ ان مباحث کا ماحصل یہ ہے کہ "فنی جذبہ غیر شخصی ہوتا ہے، اور شاعر خود کو کامل فن کے سپرد کئے بنا اس 'غیر شخصیت' تک نہیں پہنچ سکتا۔ فن کی طرف

سپردگی اس وقت تک ممکن نہیں جب تک وہ صرف حال میں نہیں بلکہ 'ماضی کے حالیہ لمحے' میں زندہ نہ رہنے لگے، جب تک اسے صرف اسی عمل کا شعور نہ ہو کہ کیا کچھ مردہ ہو چکا ہے بلکہ وہ یہ بھی جان لے کہ ابھی کیا کچھ زندہ ہے"۔(۴۲)
اس تصور روایت کا لب لباب یہ ہے کہ ماضی زندہ ہوتا رہتا ہے اور اس تاریخی شعور کا احساس رکھنے سے وہ روایتی ادب و فن پیدا ہوتا ہے جس میں تجربے کا پیوند اسے حال کے لئے بامعنی بناتا ہے۔

سابقہ ابواب میں آمدہ ادب و فن پر عسکری کے خیالات سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ایک دور میں وہ ایلیٹ کے اس تصور روایت سے نہ صرف اتفاق کرتے تھے بلکہ اسے شعر و فن کی تفہیم میں نہایت خلاقی سے استعمال بھی کرتے رہے ہیں۔ جیسے 'فن جذبے کا اظہار نہیں بلکہ تنظیم و تجسیم' ہے اور ادبی روایت اور تجربے کی معنویت وغیرہ۔ بعد میں انہوں نے روایت کے اس تصور کو ادھورا جان کر اس پر بہت بنیادی نوعیت کے اعتراض بھی کیے ہیں۔ اردو تنقید میں ایلیٹ کے ان خیالات کی بازگشت اب بھی سنائی دیتی ہے۔ جدیدیت کے ہم نواؤں بلکہ اماموں میں شمار ہوتے ہوئے بھی ایلیٹ نے ادب اور مذہب کے تعلق پر ہمیشہ زور دیا ہے۔ مگر ہمارے ہاں جدیدیت پسندوں نے اس کے اس پہلو کو کبھی در خور اعتنا نہیں سمجھا، جبکہ عسکری ایلیٹ کے اس پہلو سے بھی متاثر رہے ہیں اور آخر میں اسے رد کرنے کا ایک سبب یہ بھی رہا ہے کہ عسکری کے خیال میں اس کا تصور روایت انتہائی محدود، یک رخا اور مابعد الطبعیات یا تصور حقیقت کے مسئلے سے تقریباً نا آشنا ہے۔ عسکری اور ایلیٹ کے تصور روایت بلکہ ادب اور مذہب کے تعلق کے فرق کو جاننے کے لئے یہ دیکھئے کہ "روایت اور انفرادی صلاحیت" کے تیسرے جز کے آغاز میں ایلیٹ نے روایت کی بحث کو مابعد الطبعیات یا تصوف کی سرحد پر اس لئے روک دیا تھا کہ وہ شاعری کے عملی مسائل پر بحث کرنا چاہتا تھا، جبکہ عسکری ادب کو "چھوڑ" کر مابعد الطبعیات کی طرف گئے ہیں تو صرف اس بنا پر کہ ان کے نزدیک "ہر ادب کی بنیاد حقیقت کے ایک خاص تصور پر ہوتی ہے اور اسالیب بیان اسی بنیادی تصور سے نکلتے ہیں"۔(وقت کی راگنی، ص ۱۵) اور ان کی یہی بات ہر قسم کے جدیدیت پسندوں کو ناگوار گزری تھی۔

"جھلکیاں" ۱۹۴۳ء سے لیکر تقریباً ۵۹۔۱۹۵۸ء تک عسکری کے ہاں روایت کا لفظ کسی خاص اصطلاحی معنی میں استعمال نہیں ہوتا تھا، بلکہ اسی عام مروجہ مفہوم ہی میں یا ان حدود کے اندر جن میں اسے ایلیٹ نے رواج دیا۔(۴۳) ۵۹۔۱۹۵۸ء کے بعد وہ مغربی ادب و فکر کے مسائل سے مایوس ہو کر جس تصور روایت تک پہنچے وہ انہوں نے رینے گینوں سے اخذ کیا تھا۔ یہ تصور اپنے ظاہری ماخذ کے اعتبار سے تو ضرور مغربی اور فرانسیسی ہے، مگر اپنی روح میں مشرقی و اسلامی ہے۔ آئندہ سطور میں ہم اس روایت کے خدوخال عسکری کی تحریروں ہی سے پیش کریں گے۔ روایت کے اس مخصوص تصور تک وہ پیروی مغربی میں ناکامی کے اسباب تلاش کرتے ہوئے پہنچے تھے۔ بظاہر یہ مسئلہ سراسر ادبی تھا مگر اس کے جلو میں تہذیب و معاشرت سے لیکر مذہب تک کے مسائل تھے۔ اپنے مضمون "مشرق و مغرب کی آویزش (اردو ادب میں)"، ۱۹۶۰ء، میں انہوں نے اردو ادب و تنقید میں مشرق و مغرب کی جس کشمکش کا ذکر کیا ہے، حقیقت یہ ہے کہ یہ صرف ادب ہی کا معاملہ نہیں۔ عہد سرسید سے لیکر آج تک ہم نہ صرف ادب میں بلکہ زندگی کے ہر شعبے، حتیٰ کہ بعض مذہبی تعبیرات میں بھی، پیروی مغرب ہی کے راستے پر چل رہے ہیں۔ لیکن سرسید ہی کے زمانے سے علما کا ایک طبقہ مسلسل ہمیں اس راستے کے خطرات سے آگاہ کرتا رہا ہے۔ یہی شے مشرق و مغرب کی کشمکش ہے، جسے مولانا ابوالحسن علی ندوی نے "اسلامیت اور مغربیت کی کشمکش" کہا تھا اور مسلمانوں کی پوری تاریخ میں اسی شے کا سراغ خالد جامعی و عمیر حمید ہاشمی نے اپنے طویل مطالعے عالم اسلام میں جدیدیت اور روایت کی کشمکش (مشمولہ جریدہ، شمارہ ۲۹، جامعہ کراچی) میں لگایا ہے۔ عسکری نے ان مسائل پر جو روشنی ڈالی ہے اس کا بنیادی حوالہ ادب ہے۔ مگر چونکہ یہ ہماری پوری زندگی کی داستان ہے، اس لئے ہم پہلے اسے ادب کے حوالے سے اور بعد میں دوسرے پس منظر میں دیکھیں گے۔

عسکری کا کہنا ہے کہ خواہ ہم مشرق کی حمایت کرنے والے ہوں یا مغرب کی، یہ تو سمجھتے ہیں کہ "مشرق اور مغرب کے ادب میں کوئی فرق ضرور ہے لیکن یہ فرق کیا ہے... اس کی تفتیش سے ہم گریز کرتے رہے ہیں"۔(وقت کی راگنی، ص ۸) اس فرق کی نوعیت سمجھنے کی کوشش میں مختلف نقطہ ہائے کا جائزہ لیتے ہوئے ان کا کہنا ہے کہ بعض لوگوں کے نزدیک یہ "دو روایتوں کا فرق ہے" مگر سوال پیدا ہوتا ہے کہ روایت ہے کیا چیز؟ روایت کے بارے میں عموماً مروج "عادت جاریہ" کے تصور کو وہ یوں رد کرتے ہیں کہ عادت فطرت ثانیہ تو ہو سکتی ہے مگر کوئی لازمی شے نہیں ہوتی۔ (ظاہر ہے کہ یہ اعتراض ایلیٹ ہی کے حوالے سے ہے) پھر کہتے ہیں کہ مشرق و مغرب کا فرق اس کے ذوق شعری کے پیچھے کارفرما نظریۂ جمال سے بھی نہیں معلوم ہو سکتا، کیونکہ اول تو مغرب میں شروع سے آخر تک کوئی ایک نظریۂ جمال ہے ہی نہیں؛ دوسرے مشرق میں جمالیات کوئی مستقل شے نہیں بلکہ الٰہیات کا ایک حصہ ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ "ذوق شعری کے فرق کو سمجھنے کے لئے

مذہب یا لا مذہب کا مطالعہ کرنا چاہیے"۔ مذہب کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ "وہ تین چیزوں کے مجموعے کا نام ہے: اعتقادات، عبادات، اخلاقیات اور ان سب میں جذبے کی آمیزش"۔ مگر اس میں دشواری یہ ہے کہ اس اعتبار سے نہ تو ہندوؤں کے یہاں مذہب کا وجود ہے، نہ چینیوں کے ہاں۔ لہٰذا مذہب کو حوالۂ تحقیق بنانے سے ہم مسلمانوں اور بہ اعتبار عیسائیت مغرب کے ادب کا فرق معلوم کر سکیں گے، مگر ہندوؤں اور چینیوں کو مشرق سے خارج کرنا پڑے گا۔ (وقت کی راگنی، ص ۹۔۸) غرض مذہب کے تصور میں بھی مشکلات حائل ہیں۔ اس لئے کوئی ایسا عامل ہونا چاہیے جو دنیا کے تمام اہم مذاہب میں مرکزی اہمیت رکھتا ہو۔ اس کے لئے عسکری دوبارہ اپنی پرانی بات پر آ جاتے ہیں کہ مشرق و مغرب میں کے ادب میں اصل میں طرزِ احساس کا فرق ہے: اور اشپنگلر کے مطابق کوئی کلچر دوسرے کلچر کا طرزِ احساس مستعار نہیں لے سکتا۔ یہ بات انھوں نے ۱۹۵۴ء میں "یورپی مغربی کا انجام" (ستارہ یا بادبان، ص ۱۰۳) میں کہی تھی۔ اُس وقت وہ ان مشکلات کا احساس کر رہے تھے، مگر ان کا حل بالآخر انھیں ۱۹۶۰ء میں تصورِ حقیقت اور طرزِ احساس کے تعلق میں ملا تھا۔

عسکری لکھتے ہیں کہ مشرق و مغرب کے تمام شاعر جب اپنے بارے میں کوئی بات کرتے ہیں تو کسی نہ کسی طرح کی حقیقت کو ضرور سامنے رکھتے ہیں۔ حتیٰ کہ اگر وہ جھوٹ بھی بولتے ہیں تو کہتے ہیں کہ

"جھوٹ ہی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ غرض ہر ادب کے پیچھے حقیقت کا کوئی نہ کوئی تصور موجود ہوتا ہے... اس بحث میں پڑنے کی ضرورت نہیں طرزِ احساس سے حقیقت کا ایک مخصوص تصور پیدا ہوتا ہے یا حقیقت کے تصور سے طرزِ احساس، ہمارے لئے اہم بات یہ ہے کہ ان دونوں میں ایک رشتہ ہوتا ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۰)

لہٰذا مشرق و مغرب کے ادب کا فرق معلوم کرنے کے لئے وہ دونوں کے "تصورِ حقیقت" کو جاننا ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس لئے سب سے پہلے دیکھنا یہ ضروری ہے کہ خود "حقیقت" کیا شے ہے؟ اس سلسلے میں ان کا اپنا کچھ کہنا نہیں، کیونکہ یہاں انفرادی خیال اور رائے کی کوئی اہمیت نہیں اس لیے وہ عرفائے مشرق و مغرب کا آموختہ دہراتے ہیں

"مشرق کی بڑی تہذیبوں میں ہر قسم کے ثانوی اختلافات کے باوجود بنیادی طور سے حقیقت کا ایک واحد تصور ملتا ہے۔ یہاں حقیقت کے کئی درجے ہیں، لیکن یہ سب درجے ایک بنیادی حقیقت کے اندر سے نکلے ہیں اور اس کی بدولت وجود رکھتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دراصل حقیقت صرف وہی ایک ہے۔ باقی سب اس کے ظہور کی مختلف شکلیں ہیں۔ اس پوری بات کو فیضی نے ایک مصرع میں کہہ دیا ہے 'یا ازلی الظہور یا ابدی الخفا'۔ یہ بنیادی حقیقت ہر قسم کے تعینات سے ماورا ہے۔ ظہور کے دائرے سے بھی اوپر ہے۔ اس لئے الفاظ میں اس کا بیان بھی نہیں ہو سکتا۔ اگر ہم اس حقیقت کی تعریف کرنے پر مجبور ہوں تو بس اتنا ہو سکتا ہے کہ تعینات کے بارے میں ہم جو کچھ بھی کہہ سکتے ہیں، اس میں "نہیں" لگاتے جائیں۔ حقیقتوں کے درجات کے لحاظ سے اسلامی اصطلاح میں اسے عالم لاہوت کہا جاتا ہے۔" (وقت کی راگنی، ص ۱۱)

یہ حقیقت عظمیٰ، جو حقیقت الحقائق ہے، اپنی اصل کے اعتبار سے وراء الورا ہے: اور حقیقت کا سب سے اونچا درجہ ہے۔ ظہور کے دائرے سے بالاتر ہے۔ لیکن چونکہ حقیقت عظمیٰ کے بارے میں کوئی نہ کوئی تصور قائم کرنا انسانی ضرورت ہے اس لئے عرفا نے ظہور کے نقطۂ نظر سے اس کے درجات مقرر کئے ہیں۔ "ظہور کا پہلا درجہ وہ ہے جس میں ہیئت یا شکل کوئی نہیں ہوتی، لیکن ہم تعینات کے قریب آنے لگتے ہیں۔ یہ عالم جبروت ہوا۔ اس کے بعد ہیئت کا نمبر آتا ہے۔ یہاں بھی دو درجے بنتے ہیں۔ پہلے تو ظہورِ لطیف ہوتا ہے، یعنی عالم ملکوت۔ پھر ظہورِ کثیف، یعنی عالم ناسوت"۔ مشرق کی سب تہذیبوں میں ان درجات کی تفہیم کے لئے جو درجہ وار تصور قائم کیا گیا ہے اس کے بارے میں عسکری لکھتے ہیں کہ یہ ایک اقلیدسی شکل ہے جس میں:

"پہلے تو ایک بڑا دائرہ ہے۔ اس کے اندر ایک چھوٹا دائرہ، اس کے اندر ایک اور چھوٹا دائرہ، یہاں تک کہ مرکز کا نقطہ باقی رہ جاتا ہے۔ یہ نقطہ اور سب سے بڑا دائرہ، دونوں ایک ہی چیز ہیں۔ ایک طرف تو یہ سارے دائرے بڑے دائرے کے اندر محدود ہیں، دوسری طرف مرکز کے بغیر یہ دائرے وجود میں نہیں آ سکتے تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہم حقیقت کو دائروں اور درجوں میں تو بانٹ سکتے ہیں، لیکن فی الاصل حقیقت صرف ایک ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۱)

مشرق میں نہ صرف حقیقت کے اس تصور کا احساس تمام تہذیبوں میں ایک ہی رہا ہے بلکہ اس تک پہنچنے کا طریقہ بھی ایک ہی بتایا گیا ہے، عقل: "یہاں عقل سے مراد تجزیہ کرنے والی قوت نہیں بلکہ عقلِ خالص ہے۔ عقل کی بجائے دوسرا لفظ دل بھی استعمال کیا جا سکتا ہے... مشرق میں دل کے بنیادی معنی ہیں عقلِ خالص"، جس کا مقام دل ہے۔ العقل فی القلب۔ حقیقت کی اس پہچان کو مشرق میں عرفان کہا

گیا ہے جس کا ایک خاص مفہوم ہے اور "انسان کا سب سے بڑا فریضہ یہ ہے کہ وہ حقیقت کو پہچانے"۔ تمام انسانی سرگرمیوں کی قدر و قیمت کا انحصار اس بات پر ہے کہ وہ حقیقت کے عرفان میں کس قدر معاونت کرتی ہیں۔ جو شے جتنی معاون ہے اسی اعتبار سے قابل قدر ہے۔ جو حقیقت سے جتنی دور لے جانے والی ہوگی اتنی ہی قابل رد ہوگی۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۲) یہی معیار عسکری شعر و ادب پر بھی عائد کرتے ہیں، اور جدیدیت کے جملہ مظاہر پر بھی۔ حقیقت کے اس درجہ وار تصور تک عسکری مشرق و مغرب کے ادبی اختلاف کی تفتیش کرتے ہوئے پہنچے تھے۔ ادب کی تفہیم میں تصور حقیقت کا یہ معیار کیسے اور کس حد تک معاون ہے، اور اس سے مشرق و مغرب کے ادب اور اس کی توسیع میں پوری انسانی زندگی میں فرق و امتیاز کی کیا کیا صورتیں پیدا ہوتی ہیں، اس پر ہم آگے بحث کریں گے۔ سر دست ہم یہ دیکھتے ہیں اس تصور حقیت کا روایت اور مذہب سے کیا تعلق ہے، کیونکہ عسکری کی تفتیش میں روایت اور مذہب کا ذکر بھی آتا ہے۔ لیکن اس سوال کو حل کرنے کے لئے روایت کا تصور رکھنے کی ضرورت ہے۔ "روایت کیا ہے"؟ کا جواب دیتے ہوئے عسکری نے سلبی طریقہ اختیار کیا ہے، یعنی انہوں نے پہلے تو روایت کے بارے میں پائے جانے والے عام تصورات کا تجزیہ کرکے انہیں رد کیا ہے، پھر اس کا مثبت جواب دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس بارے میں ان کا لکھا ایک ایک لفظ اپنے اندر مغربی ادب و افکار کی تنقید کے جہان اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ لیکن ہمیں بخوف طوالت صرف اصولی باتوں تک محدود رہنا ہوگا۔

وہ لکھتے ہیں کہ مغرب کے عام ادیبوں کے ذہن میں آج روایت کے یہ تصورات ہیں: انگریزی ناول کی روایت تجربہ ہے، روایت کامیاب تجربوں کے ماحصل کے سوا کچھ نہیں، روایت ہمیشہ بدلنے اور نشو و نما پانے والی شے ہے: ہم ہر وقت روایت تخلیق کرتے رہتے ہیں: ہر فن کی روایت الگ ہوتی ہے: روایت کبھی مکمل نہیں ہوتی، وغیرہ وغیرہ۔" ان سارے بیانات سے دراصل نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ روایت بذات خود کوئی چیز نہیں... بس جو ادب پارہ پرانا ہو جائے اسے روایت کہہ دیتے ہیں"۔ ایلیٹ کے حوالے سے عسکری کہتے ہیں کہ اس کے خیال میں ادب کا بنیادی مقصد ایک خاص قسم کی ذہنی لذت بہم پہنچانا ہے۔ لیکن مشرق کے روایتی معاشروں میں ادب و فن کو محض معرفت کا ایک وسیلہ سمجھا گیا ہے۔ (۴۴) ایلیٹ کا کہنا ہے کہ ہم ادب کو صرف اپنے مزاج کے ذریعے دیکھ سکتے ہیں اور ہر نسل کا نقطہ نظر نیا ہوتا ہے۔ دوسری طرف وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ واضح ادبی معیار ہونے کے لئے واضح اخلاقی معیاروں کا وجود ضروری ہے۔ کیا مزاج اور اخلاق ایک چیز ہیں؟ یا اخلاقی معیار قائم بالذات ہوتے ہیں یا بدلتے رہتے ہیں؟ یہ سارے بنیادی سوال ایلیٹ گول کر گئے ہیں۔ پھر ہر نسل جب ادب کو اپنے طریقے سے پڑھتی ہے، تو وہ گویا اپنے نقطہ نظر کی بدولت ماضی کو اور روایت کو بدلتی رہتی ہے، یعنی روایت تبدیل ہو سکتی ہے! ایلیٹ یہ بھی کہتے ہیں یورپ کا ذہن بدلتا رہا ہے، مگر اس کے باوجود اس نے کوئی چیز اپنے اندر سے خارج نہیں کی۔ اس پر عسکری کا سوال ہے کہ ایلیٹ دانتے کے بڑے عاشق بنتے ہیں، مگر دانتے نے ابن عربی کے جن تصورات پر اپنی نظم کی بنیاد رکھی ہے، کیا یورپ کا ذہن آج ان سے واقف ہے؟ اگر نہیں تو کیا یورپ نے بہت سی چیزیں کھو نہیں دیں؟

ابن عربی کے تصورات کی بنیاد جن چیزوں پر ہے، ان کی پہلی شرط ہی یہ ہے کہ ان میں تبدیلی کا امکان نہیں، جبکہ ایلیٹ کے نزدیک روایت تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ دانتے نے مقامی زبانوں میں شعر کی اہمیت پر جو رسالہ لکھا تھا اس میں اچھا شاعر اسے قرار دیا ہے جو تین زبانوں میں شعر کہتا ہے، اور ایسے اچھے شاعروں کی ایک فہرست بھی دی ہے۔ مگر ان میں سے ایک بھی ایسا نہیں جس نے تین زبانوں میں شاعری کی ہو؛ یہ بات ایک مسلمان صوفی نے بتائی ہے کہ یہاں تین زبانوں سے مراد تین قسم کے مطالب ہیں۔ کیا یہ بات ایلیٹ یا یورپ کو معلوم تھی؟ اس سے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یورپ تو کجا، خود ایلیٹ نے بھی دانتے کی روایت کو محفوظ نہیں رکھا! علاوہ ازیں ایلیٹ کے نزدیک روایت کا انحصار عقائد پر نہیں بلکہ عقائد تو روایت کی تشکیل کے دوران بنتے ہیں۔ اگر عقیدے اسی طرح بنتے ہیں تو پھر مذہب اچھا خاصا تماشہ بن جاتا ہے۔ پھر روایت اگر وسیع ترین معنی میں رسوم سے لیکر عام عادات و اطوار کو محیط ہے تو یہی بات دوسرے لوگ بھی کہتے ہیں کہ روایت کا مطلب ہے عادت ہے؛ اور عادت کا حال یہ ہے یہ روز بدلتی رہتی ہے۔ بہر حال ایلیٹ کے اثر سے روایت کا لفظ فیشن تو بن گیا ہے، مگر ایک نقاد جس کتاب یا مصنف کو روایت میں داخل کرتا ہے، دوسرا اس کو خارج کر دیتا ہے۔ جیسے ایف آر لیوس نے انگریزی ناول کی عظیم روایت سے فیلڈنگ کو نکال دیا، اور اس کے جواب میں ایک اور نقاد نے لارنس کو انگریزی ادب کی روایت سے خارج کر دیا۔ (وقت کی راگنی، ص ۵۶،۱۰۵۔۱۰۸،۱۱۵،۱۱۷)

غرض کہ مغرب میں ہر آدمی کے ہاں روایت کا ایک الگ تصور ہے۔ ایزرا پاؤنڈ کے بارے میں عسکری لکھتے ہیں کہ میں اسے آج کل (یعنی ۱۹۶۲ء) دنیا کا سب سے بڑا شاعر سمجھتا ہوں، لیکن روایت کا صحیح شعور نہ ہونے کی وجہ سے وہ بھی عجیب کشمکش میں پڑ گیا ہے۔ اخلاقی

اقدار تو اس نے کنفیوشس سے لیں، مگر ان کے پیچھے جو مابعد الطبعیات ہے، اسے وہ حقیر سمجھتا ہے، جس کی وجہ سے اسے اخلاقیات کا جواز نہیں ملتا۔ تو اب بات یہاں آ کر ٹھہری کہ روایت کے معنی سمجھے بغیر ادب نہیں چل سکتا اور مغرب روایت کے معنی سمجھنے میں بالکل ناکام رہا ہے۔ تو سوال پھر وہی ہے کہ روایت کیا ہے؟ وہ لکھتے ہیں:

''مغرب میں اس سوال کا جواب صرف ایک شخص نے دیا ہے اور مغرب اس شخص کی بات سننے سے انکاری ہے۔ میرا مطلب رینے گینوں سے ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ روایتی ادب اور روایتی فنون سے صرف روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتے ہیں، اور روایتی معاشرہ وہ ہے جو مابعد الطبعیات کی بنیاد پر قائم ہو۔ مابعد الطبعیات چند نظریوں کا نام نہیں۔ الحق حید واحد۔ مابعد الطبعیات صرف ایک ہی ہو سکتی ہے۔ یہی اصلی اور بنیادی روایت ہے۔ اس کا تعلق کسی نسل یا ملک سے نہیں، البتہ اس کے اظہار کے طریقے مختلف ہوتے ہیں۔ اور ہندو روایت یا چینی روایت یا اسلامی روایت میں فرق انہی طریقوں کے اختلاف سے پیدا ہوتا ہے

یہ مابعد الطبعیات ہے کیا؟ چونکہ ادب کا تعلق خدا، کائنات اور انسان کے باہمی رشتے سے ہے، اس لئے میں بنیادی روایت کا صرف اتفاقی حصہ پیش کروں گا۔ شاہ وہاج الدین نے الکشف والرقیم کے دیباچے میں پوری بات بڑی وضاحت کے ساتھ کہہ دی ہے۔ لکھتے ہیں 'جب آپ وجود مطلق کو بلا لحاظ تعینات یاد کریں گے تو یہ وجود باری ہے، اور جب بلحاظ تناسب تعینات محسوس کریں گے تو یہ روحانیات ہے۔ جب بلحاظ اعراض دیکھیں گے تو یہ مادیت ہے۔ وجود انسانی سے مراد وجود مطلق ہے۔ روح انسانی سے مراد وہ روح ہے جو مجموعہ تعینات انفسی و آفاقی ہے۔ جسم انسانی سے مراد خلاصہ مادیات انفس و آفاق ہے'۔ یہ ہے وہ تصور جو روایت کی جڑ ہے۔ اگر ادب اس تصور کی بنیاد پر قائم ہے تو وہ روایتی ہے ورنہ نہیں، چاہے الفاظ اور اسالیب وہی استعمال ہو رہے ہوں''۔ (''روایت کیا ہے؟''، مشمولہ وقت کی راگنی، ص ۱۰۹۔۱۰۸)

اس اقتباس سے جو عسکری نے روایت کی توضیح میں لکھا ہے، ایک تو مغربی اور دوسرے اس کے تتبع میں اردو ادب میں مروج روایت کے تصورات کے مقابلے میں دینی تصور روایت کا فرق واضح ہوتا ہے، اور دوسرے ''مشرق اور مغرب کی آویزش'' میں بیان کردہ تصور حقیقت سے اس کے تعلق پر روشنی پڑتی ہے۔ جس سے یہ سمجھنا مشکل نہیں رہتا کہ حقیقت کا جو دو جہتی تصور وہاں بیان کیا گیا ہے اسے اس کے تمام مضمرات سمیت سمجھنے کا نام ہی ''روایت'' ہے۔ اس اعتبار سے روایت کے بھی دائرے ہیں

''مشرق کی حد تک تو مسئلہ بالکل واضح ہے۔ مسلمان ہوں یا ہندو یا بدھ، سب کا اتفاق دو چیزوں پر تو ہے ہی۔ پہلی بات یہ کہ معاشرتی روایت، ادبی روایت، دینی روایت، یہ الگ الگ چیزیں نہیں، بلکہ ایک بڑی اور واحد روایت ہے جو سب کی بنیاد ہے۔ اور باقی چھوٹی روایتیں اسی کا حصہ ہیں، اور اسی سے نکلی ہیں۔ اسلامی اصطلاح کے مطابق اس بنیادی روایت کا نام 'دین' ہے۔ ثانوی روایتوں میں شامل ہونے کے لئے اس بنیادی روایت میں شامل ہونا لازمی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ بنیادی روایت نکلتی ہے کسی آسمانی یا مقدس کتاب سے، پھر اس کی وضاحت کرتے ہیں اس روایت کے مستند نمائندے۔ اور صرف انہی نمائندوں کا قول استناد کے قابل ہوتا ہے۔ پھر ایک تیسری بات ہے جو ہر زبان میں خود لفظ 'روایت' کے مفہوم کا لازمی جز ہے: یعنی روایت وہ چیز ہے جو ایک آدمی سے دوسرے آدمی تک پہنچائی جائے''۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۲۔۱۱۳؛ و مزید دیکھئے، ص ۵۵۔۱۵۳)

اس کے مقابلے میں مغرب میں روایت کے تصور کی خامیوں کی طرف دوبارہ اشارہ کرتے ہوئے عسکری کہتے ہیں کہ وہاں لوگ معاشرتی روایت، ادبی روایت، یہاں تک کہ کھیلوں کی روایت کا ذکر اوّل خود مختار حیثیت سے کرتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ معاشرتی روایت کو مرکزی اہمیت دیکر دینی روایت کو بھی اس کا جز بنا دیا جاتا ہے۔ اس مرکزی روایت کو وہاں ''کلچر'' کہا جاتا ہے، جس کا انحصار کسی آسمانی کتاب پر ہونا ضروری نہیں۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۱۴) ایلیٹ نے، جو ادب کے مطالعے کے لئے دینیات یا الٰہیات سے واقفیت کو ضروری قرار دیتے ہیں، ''وہ کتاب تک واپس لے لی تھی جس میں یہ فقرہ لکھا تھا''۔ (اشارہ غالباً After Strange Gods کی طرف ہے) اس لئے یہ نہیں پتہ چل سکا کہ ان کے نزدیک ادبی روایت کا دینی روایت سے کیا رشتہ ہے۔

سوال ہے کہ اہل مغرب اپنی تمام دانش و بینش کے باوجود روایت کے اس مفہوم سے ناآشنا کیوں تھے؟ اس کا جواب عسکری نے روایتی اور غیر روایتی تہذیبوں کے تصور میں دیا ہے۔

''انسانی تاریخ کی عظیم ترین اور مکمل ترین روایتی تہذیبیں تین ہیں، چینی ہندو اور اسلامی... یونانی، یہودی اور ازمنۂ وسطیٰ کی عیسوی تہذیبیں اپنی اپنی جگہ قابل قدر ہیں، لیکن کسی نہ کسی اعتبار سے نامکمل ہیں۔ موجودہ مغرب کی طرح روایتی تہذیب کے دائرے

میں آتا ہی نہیں، کیونکہ اس میں روایت کا وجود ہی نہیں ہے۔ بلکہ یہ بات بھی مشکوک ہے کہ جس معاشرے میں تہذیب نفس کا کوئی مرکزی اصول نہ ہو اسے تہذیب کہہ بھی سکتے ہیں یا نہیں۔ بہر حال ان تین بڑی تہذیبوں میں طرح طرح کے اختلافات کے باوجود ایک چیز مشترک ہے، توحید کا نظریہ۔ یعنی مابعد الطبیعیاتی عنصر، جس پر ان تہذیبوں کی بنیاد ہے۔ پھر ان تہذیبوں کی لازمی خصوصیت یہ ہے کہ عقائد، عبادات، اخلاقیات اور رسمیں تو الگ رہیں دنیاوی زندگی کا بھی کوئی فعل یا قول اس مابعد الطبیعات سے آزاد نہیں ہوتا۔ اچھی سے اچھی اور بری سے بری سب چیزوں میں اس کا عکس ضرور ملتا ہے۔ بلکہ مادی چیزوں کو مابعد الطبیعیاتی حقائق کی علامت بنا کر ان سے مابعد الطبیعیات کی حفاظت کا کام لیا جاتا ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۹۳)

اس اقتباس میں 'مکمل روایتی'، 'ادھوری روایتی' اور 'غیر روایتی' تہذیبوں کی جو وضاحت ہے، اس پر مزید کچھ عرض کرنے سے پہلے مذہب اور روایت کے فرق کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ عسکری مرکزی روایت کو دین کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں، (اور جب وہ اس کی بنیاد مابعد الطبیعیات کو قرار دیتے ہیں تو اس سے فلسفیوں کی مابعد الطبیعیات مراد نہیں ہوتی جس کی حد زیادہ سے زیادہ "علم وجود" تک ہو، اس کی وضاحت پیچھے ہو چکی اور آئندہ بھی ہوگی!) جس سے پھر ثانوی روایتیں نکلتی ہیں۔

اس سے پہلے ہم عسکری کا یہ خیال بھی نقل کر چکے ہیں کہ مذہب اگر عقیدے، عبادات، اخلاق اور ان سب میں جذبے کی آمیزش کا نام ہے، تو اس معنی میں اسلام اور عیسائیت تو مذہب ہیں مگر ہندوؤں اور چینیوں کے ہاں مذہب نہیں ہے، اور چونکہ وہاں وہ کسی ایسے نقطۂ مشترک کی تلاش میں تھے جو مذہب کے مقابلے میں تمام مشرقی تہذیبوں کو کسی رشتۂ انسلاک میں پرو دے، تاکہ مشرق سے نہ ہندوؤں کو خارج کرنا پڑے نہ مسلمانوں کو: اور وہ نقطۂ اشتراک ان کے نزدیک وہ تصورِ حقیقت ہے، جس کی بنیاد توحید پر ہے۔ اس بات کو ہم درج بالا اقتباس سے ملا کر دیکھیں تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کے نزدیک روایت مذہبی بھی ہوتی ہے اور غیر مذہبی بھی۔ چینیوں اور ہندوؤں میں روایت ہے، مگر مذہب نہیں۔ یہودیت و عیسائیت مذہب ہیں مگر روایت نہیں، جبکہ اسلام ایک مکمل روایت ہے، جس میں مذہب بھی ہے، (۴۵) یہ اسلام کی جامعیت کی دلیل ہے۔ جس طرح روایت مذہبی بھی ہوتی ہے اور غیر مذہبی بھی، اسی طرح مذہب بھی روایتی اور غیر روایتی دونوں طرح کا ہوتا ہے۔

ان امور کی روشنی میں عسکری کے تصورِ روایت کے چند بنیادی نکات یہ ہیں ١- روایت کی بنیاد اس مرکزی تصورِ حقیقت پر ہوتی ہے جس کا بلند ترین نکتہ توحید ہے؛ ٢- تمام چھوٹی روایتیں اسی مرکزی روایت کے تابع ہوتی ہیں؛ ٣- روایت اپنی اصل میں کسی آسمانی کتاب یا وحی سے نکلتی ہیں؛ ۴- اس کی صحت کا مدار کسی لکھی ہوئی شے پر نہیں، بلکہ اس کے مستند نمائندوں کی سینہ بہ سینہ ترسیل اور سند پر ہے؛ ۵- دنیا کی تمام روایتی تہذیبوں میں روایت کا یہ تصور ہمیشہ مشترک رہا ہے، اور یہ کہ ٦- موجودہ مغربی معاشرہ تاریخ کا پہلا ایسا معاشرہ ہے جو اس معیار پر قطعی "غیر روایتی" تہذیب، یعنی "جدیدیت" کے دائرے میں آتا ہے۔ ان نکات پر ایک نظر ڈالتے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ رینے گینوں کے سوا دوسرے اہلِ مغرب، بشمول ایلیٹ، کے تصورِ روایت کو عسکری ناقص کیوں کہتے ہیں۔ بظاہر ان امور کا تعلق تہذیب، مذہب سے نظر آتا ہے، اور یہ درست بھی ہے، مگر عسکری کے نظامِ تصورات کے مطابق مشرق و مغرب کے طرزِ احساس میں جو فرق ہے اور جس کی وجہ سے ان کا ادب ایک دوسرے سے مختلف ہے، ان سب باتوں کا بہت گہرا تعلق ان تہذیبوں میں کارفرما تصورِ حقیقت، روایت کے اختلاف کی بنا پر ہے۔ لہٰذا مشرق و مغرب کی کشمکش کی اصل حقیقت کو سمجھنے کے لیے اس تصورِ حقیقت اور تصورِ روایت کو سمجھنا ضروری ہے۔ آئندہ سطور میں ہم ان امور کو رینے گینوں، اس کے دیگر متبعین اور عسکری کی تحریروں کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ مگر پہلے چند باتیں روایتی، ادھوری روایتی، اور غیر روایتی تہذیبوں پر۔

عسکری نے جہاں مکمل روایتی تہذیبوں کا ذکر کیا ہے وہاں نامکمل روایتی تہذیبوں میں یونانی، یہودی اور ازمنۂ وسطیٰ کی عیسوی تہذیب کا نام بھی لیا ہے۔ لہٰذا ابتدائے گفتگو یہیں سے ہے۔ چونکہ موجودہ مغرب اپنا سلسلۂ نسب یونانی تہذیب سے جوڑتا ہے، اور بیچ میں عیسوی تہذیب بھی آتی ہے اس لیے موجودہ مغربی تہذیب کے غیر روایتی بننے کے اسباب میں ان دونوں کا عمل دخل سمجھنا ضروری ہے۔ جدیدیت والی بحث میں ہم نے نشاۃ ثانیہ کے بعد مغرب کے فکری سفر کا ایک خاکہ پیش کیا تھا۔ اب کچھ باتیں یونانی و عیسوی تہذیب (مغرب کا دورِ ظلمت!) کے بارے میں ضروری ہیں۔ (۴٦) رینے گینوں نے قدیم روحانیت کے زوال کا بیان ہندوؤں کے ہاں انسانی دائرہ ظہور "منوِنتر" کے چار مراحل کے حوالے سے کیا ہے، جن میں آخری مرحلہ "کلجگ" کا ہے۔ ان مراحل میں حقیقت کا عرفان بتدریج ختم ہوتے ہوتے "کلجگ" میں آ کر بالکل گم ہو جاتا ہے۔ یہ چاروں دور دائرۂ ظہور کے لازمی اجزا مانے گئے ہیں۔ جو حقیقت کلجگ میں مکمل طور

پر چھپ جاتی ہے وہ ظہور کے نئے دائرے میں دوبارہ ظاہر ہو جاتی ہے، اور یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ گینوں کے مطابق مغرب کی موجودہ تہذیب "کلجگ" کی آخری تہذیب ہے، جو روحانی اعتبار سے پستی کے آخری درجے پر پہنچ چکی ہے۔ دنیا کی تمام روایتی تہذیبوں میں ایک ایسے دور کی پیش گوئی موجود ہے جب دنیا سے روشنی ختم ہو جائیگی اور بالکل اندھیرا چھا جائے گا۔

آج مغرب جس شے کو "تاریخی دور" کہتا ہے اس کا آغاز چھ سو قبل مسیح سے ہوتا ہے۔ اس سے پہلے کا دور محض اسطوری دور کہلاتا ہے۔ گینوں کا کہنا ہے کہ اس دور میں حقیقت کے عرفان کا بہت سا حصہ ابھی چین میں تاؤمت اور کنفیوشس، ایران میں زرتشت اور مشرق وسطیٰ میں یہودیت کی تعلیمات کی صورت میں موجود تھا۔ یہی زمانہ یونان کے حوالے سے 'واحد تاریخی دور' کہا جاتا ہے۔ حالانکہ جدید تحقیقات کی روشنی میں ایسے شواہد سامنے آئے ہیں جن سے اس سے قبل کے حالات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ جن کے مطابق یونانی تہذیب کے حوالے سے یہاں اہم بات یہ ہے کہ مغرب کی موجودہ عقل پرستانہ تعبیرات کے برعکس یونان کی "قبل تاریخی" قدیم روایت بھی اُسی عرفانی حکمت کی روشنی سے منور تھی جس کی آخری نمائندگی فیثا غورثی و افلاطونی روایت میں ہوئی تھی۔ فیثا غورث نے جب پہلے پہل لفظ فلسفہ کا استعمال کیا تو یہ حکمت کی محبت کے معنی میں تھا؛ یعنی وہ جستجو اور ابتدائی تیاری جو حصول حکمت کی بنیادی شرائط سے متعلق ہے۔ اس دور میں فلسفی وہ شخص تھا جو حکمت کا جویا تھا، نہ کہ صاحب حکمت، جو کہ ایک بلند تر مرتبہ تھا۔ بعد میں یہ لفظ غلط طور پر راستے کو منزل سمجھ کر، حکمت کا متبادل بن گیا۔ حکمت و عرفان کا یہ تصور بعد کے اس تصور سے مختلف ہے جو فلسفے کے مغربی مفاہیم میں ہے۔ پہلے مفہوم میں یہ آسمانی ہدایت سے ماخوذ دانش ہے، جبکہ ثانی الذکر معنی میں محض عقل انسانی کی ثانوی استدلالی سرگرمی۔ (Crisis of the Modern World, pp 1,5-7)

سقراط و افلاطون کے بعد یونانی فکر کا رخ زیادہ تر اسی طرف رہا ہے۔ سید حسین نصر کا کہنا ہے کہ ارسطو کی پیدائش کے ساتھ ہی فلسفہ اس مفہوم میں، جو آج مغرب میں سمجھا جاتا ہے، وجود میں آیا، اور مشرق میں اس کا جو مفہوم رہا ہے، اس معنی میں وہاں فلسفہ ختم ہو گیا تھا۔ ارسطو کے بعد اس کی عقلیت پرستانہ، استدلالی سرگرمیاں رواقیوں (Stoics) اور ابیقوریوں (Epicureans) کی تعبیرات کی صورت میں سلطنت روما کی علمی روایت کا حصہ بن گئیں۔ جبکہ دوسری طرف اسکندریہ کے نوفلاطونی فلسفیوں کے ہاں اس کے متوازی روحانی عرفانی و باطنی اسرار و رموز کا سلسلہ چلتا رہا تھا۔ اس سلسلے میں نصر کا یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ اہل مغرب نشاۃ ثانیہ کے دور میں یونانی علوم کے جس حصے کے وارث بنے اس کا فوری پس منظر رومن تھا، جبکہ مسلمان حکماء نے جس یونانی فکر سے اپنا رشتہ جوڑا وہ اسکندریہ کی "روحانی الذہن" فضا میں رنگ کر آئی تھی۔ اس ایک فرق نے آگے چل کر ان دو تہذیبوں کی جن خطوط پر آبیاری کی، وہ محتاج تشریح نہیں۔ اس پس منظر میں گینوں کا کہنا ہے کہ جدید مغربی تہذیب کا یہ دعویٰ کہ اس کی بنیاد یونانی و لاطینی تہذیب پر ہے، غلط نہیں۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ کلاسیکی ازمنہ قدیم میں بہت سی ایسی چیزیں بھی تھیں جن کا تعلق بلند تر عقلی و روحانی مرتبے سے تھا، جبکہ ان جیسی کوئی شے بھی عہد جدید کو وراثت میں نہ مل سکی تھی۔ یونانی اور رومن تہذیب جب زوال کے ایک خاص مرحلے پر پہنچی تو بقول گائی ایٹن، مغربی یورپ میں ایک عبرانی و فلسطینی الاصل مشرقی مذہب یعنی عیسائیت کا فروغ ہوا، جو دنیا کے اس حصے کے لئے مکمل طور پر ایک اجنبی و بیرونی عامل تھا۔ (۴۷)

یونانی تہذیب کے اولمپیائی مذہبی تصورات نے کائنات کو بھی ایک الوہی رنگ دے رکھا تھا۔ ان کے ہاں فطرت کی حیثیت علامتی بھی تھی۔ مگر بعد کی استدلالی عقل پرستی نے اس علامتی حیثیت کو بھی زک پہنچائی تو ایک طرح کے "فطرت پرستی" کا دور آ گیا تھا۔ اس فضا میں عیسائیت کا پہلا ردعمل بکھارنے کا تھا۔ نصر کا کہنا ہے عیسائیت کا جب یونانیت سے سابقہ ہوا تو دونوں کے پاس آدھا سچ تھا: عیسائیت خدا پرستی، انسانی روح اور نجات کی داعی تھی؛ جبکہ یونانیت کائنات کے الوہی رنگ کی پیش کار، اور فطرت کے آئینے میں خدا کا "جلوہ" دیکھنے والی۔ لہٰذا فطرت پرستی کے اس خطرے پر غلبے کے لئے عیسائیت نے "علم" کو ایمان کا "خدمت گار" قرار دیا۔ اس سے ایک زوال پذیر دنیا میں نئی روحانی زندگی تو پیدا ہو گئی، مگر اس طرح اس نے ایک طرف انسان کے اندر عقل کے فوق الفطری کردار کو نظر انداز کر دیا اور دوسری طرف کائنات اور فطرت کی علامتی جہت سے بھی منہ موڑ لیا۔ بعد کی مغربی تہذیب میں ان دونوں امور کا خطرناک نتیجہ اُس وقت نکلا جب مسلمانوں کے ذریعے یونانی علوم و افکار کا "زہریلا پیالہ" عیسائیت کے سپرد ہوا، جس کے نتیجے میں وہاں نشاۃ ثانیہ کا آغاز ہوا۔ لیکن چند ایک کمزوریوں کے باوجود عیسائیت بہرحال ایک منزل من اللہ مذہب کے طور پر ایک روایتی تہذیب تھی، خواہ نامکمل ہی سہی، جس نے ازمنہ وسطیٰ میں ایک طویل عرصے تک یورپ کو "پرانے کفر" کے مقابلے میں نور ایمان سے منور رکھا تھا۔ اور مغرب کو روحانی اعتبار سے قعر ذلت میں گرنے سے پہلے بڑی حد تک اُس فضا اور ماحول سے آشنا رکھا تھا، جو ایک الوہی دین کا پیدا کردہ تھا۔ لیکن ارسطو کے فلسفے کے تحت آہستہ آہستہ

اس میں بے شمار خرابیاں در آئی تھیں۔

یونانیت اور عیسائیت کے اس پس منظر میں یورپ کی نشاۃ ثانیہ اور بعد کی فکر پر روایت کے نقطہ نظر سے گینوں کا کہنا ہے کہ "نشاۃ ثانیہ" اور "تحریک اصلاح"، جن سے دور جدید کا آغاز سمجھا جاتا ہے، اصل میں احیا سے زیادہ زوال کی علامت ہیں۔ کیونکہ انہوں نے مغربی معاشرے سے "روایت" کا رشتہ مکمل طور پر کاٹ دیا تھا۔ اول الذکر نے آرٹ کے میدان میں، اور موخر الذکر نے مذہب کے دائرے میں۔ نشاۃ ثانیہ میں یونانی ولاطینی تہذیب کے احیا کے نام پر پرانے علوم کا انتہائی خارجی حصہ اپنایا گیا تھا۔ کیونکہ ضبط تحریر میں صرف وہی کچھ آ سکتا تھا۔ اس طرح سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والے "روایتی علوم" وہاں ہمیشہ کے لئے ناپید ہو گئے۔ (Crisis of the Modern World, pp. 9-10) صرف فلسفہ اور دنیاوی علوم باقی رہ گئے۔ یورپ نے اپنے قرون وسطی کی عیسوی تہذیب کو جس تیزی کے ساتھ نہ صرف فراموش کر دیا بلکہ اس کے بارے میں تاریکی، جہالت اور بربریت کے جو افسانے مشہور کر دیے گئے، گینوں اسے ایک حیرت انگیز اور بعید از فہم مظہر کہتا ہے۔ اور اس میں بہت کچھ "سازش" کا عنصر محسوس کرتا ہے۔ یہ وہی شے ہے جسے عسکری اسی کے حوالے سے "یورپ کی زیر زمین تاریخ لکھے جانے کی ضرورت" کہتے ہیں اور جس کی طرف انہوں نے بارہا توجہ دلائی ہے۔ (۳۸)

نشاۃ ثانیہ میں جو لفظ "انسان پرستی" (Humanism) بہت مقبول ہوا اس میں گویا "جدیدیت" کا پورا پروگرام بند تھا۔ یعنی ہر اعلی اور ماورائی شے کو گھٹا کر انسانی سطح پر کھینچ لانا۔ یہ سب یونانی علوم کے نام پر کیا جاتا رہا تھا۔ حالانکہ یونانی اس سمت میں کبھی بھی اتنی پستی تک نہیں اترے تھے، کیونکہ ان افادیت پرستانہ تصورات نے ان کے ہاں اولیت کا یہ مقام کبھی حاصل نہیں کیا تھا۔ اور پھر انسان پرستی تو ایک ابتدائی صورت تھی جو بہت جلد آگے چل کر "دنیا پرستی" بن گئی۔ جدیدیت کے نزدیک چونکہ انسان ہی مقصود بالذات ہے، اس لئے ہر شے کو انسانی سطح پر کھینچ لانے کی کوشش میں وہ انسان کے پست ترین عناصر کی سطح پر آ گئی۔ اور محض مادی تقاضوں کو پورا کرنے کے سوا اس کا اور کوئی مقصد نہیں رہا۔ یہ تہذیب انسان کی جتنی ضروریات پوری کر سکتی ہے، اس سے کہیں زیادہ مصنوعی ضروریات پیدا کر رہی ہے۔ (Crisis of the Modern World, pp. 11) گینوں نے ایک سوال اٹھایا ہے کہ کیا جدید مغربی تہذیب اس مہلک نشیب کی پستی میں یوں ہی اترتی رہے گی یا کسی احیائی تحریک کے پیدا ہونے کا امکان ہے جو اس کا رشتہ پھر حقیقت عالیہ کے مدارج سے جوڑ دے گی؟ اس کا کہنا ہے کہ روایتی تعلیمات میں جو نشانیاں بتائی گئی ہیں ان سے تو یوں لگتا ہے کہ ہم "کلجگ" کے آخری دور میں داخل ہو چکے ہیں اور کسی انقلاب عظیم کے بغیر اس سے نجات ممکن نہیں۔ یہ ہے دنیائے جدید کا وہ بحران جو روایت سے رشتہ توڑنے کے نتیجے میں پیدا ہوا ہے۔ عسکری نے یونانی و عیسوی تہذیب کو اسی پس منظر میں نامکمل، اور جدید مغربی تہذیب کو اسی مفہوم میں کاملاً غیر روایتی تہذیب کہا ہے کہ اس کا رشتہ تصور حقیقت سے مکمل طور پر منقطع ہو چکا ہے۔

یہ تو تھی مغربی تہذیب کی روایت سے انقطاع کی کہانی۔ اب روایت کے مفہوم کی مزید توضیح کے لئے ہم رینے گینوں کے دائرے کے لوگوں سے کچھ اور معروضات پیش کر کے یہ بات مکمل کرنا چاہتے ہیں۔ حسین نصر کی کتاب Knowledge and the Sacred کا ایک پورا باب "What is Tradition" اسی سوال کا جواب ہے اور کوئز ڈیز کا مضمون "Religion and Tradition" مذہب اور روایت کے تعلق پر ایک بہترین توضیح ہے۔ لیکن پہلے رینے گینوں سے روایت کے بارے میں چند بنیادی باتیں: گینوں کے نزدیک روایت کا صرف وہی محدود مفہوم نہیں جو اسے مغرب کے بعض مذہبی حلقوں میں تحریری سرمائے کے متضاد کے طور پر دیا جاتا ہے۔ بلکہ زیادہ وسیع طور پر اس سے تحریری اور زبانی دونوں طرح کی چیزیں مراد ہو سکتی ہیں! اگرچہ، ہمیشہ نہیں تو عام طور پر اور لازماً و اصلاً، اس سے زبانی سرمایہ ہی مراد رہا ہے۔ گینوں نے موجودہ صورت حال میں اس سے زبانی اور تحریری دونوں قسم کی چیزیں مراد لی ہیں، کیونکہ اگر ایسا نہ ہو تو "روایتی تحریریں" قسم کا فقرہ بے معنی ہو جاتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ کہتا ہے کہ لغوی طور پر روایت کا مطلب ہے وہ شے جس کی کسی نہ کسی طرح ترسیل کی گئی ہو۔ اس میں بعض ثانوی اور ماخوذ عناصر کا شمول بھی ضروری ہے: جیسے مختلف اقسام کے ادارے، جن کے اصول روایتی تصورات ہی سے تشکیل پاتے ہیں۔ (۳۹)

روایت کے لفظ کے استعمال کے بارے میں حسین نصر کا کہنا ہے کہ روایتی زبانوں میں انگریزی لفظ Tradition کے صحیح متبادل کے طور پر کوئی لفظ مروج نہیں، کیونکہ روایتی معاشرے پوری طرح اس فضا اور ماحول میں رنگے ہوئے تھے جو روایت پیدا کرتی ہے۔ لہذا انہیں اس لفظ کی اسی طرح کوئی ضرورت نہیں تھی جس طرح مچھلی کے لئے پانی کے معنی جاننا۔ ہندومت اور بدھ مت میں "دھرم"، اسلام میں "الدین" اور تاؤمت میں "تاؤ" کے الفاظ قریب قریب روایت ہی کا مفہوم رکھتے ہیں۔ کیتھلک عیسائیت میں Traditio کا لفظ بھی اگرچہ

منزل من اللہ حقائق کی ترسیل وابلاغ کا مفہوم رکھتا ہے، مگر یہ بھی Traditon کے صحیح معنی ادا نہیں کرتا۔ روایت (Tradition) کا اشتقاقی مفہوم زبانی و تحریری نوعیت کے بہت سے عناصر، مثلاً علوم، افعال، تکنیک، قانون، اوضاع وغیرہ کی ترسیل وابلاغ کو محیط ہے۔ یہ ایک زندہ حضوری کا احساس ہے۔ روایت جس شے کی ترسیل کرتی ہے وہ پارچہ جات پر لکھے ہوئے لفظ بھی ہو سکتے ہیں، مگر در حقیقت یہ انسانوں کے قلب پر کندہ وہ حقائق ہیں جو سانس کی طرح لطیف ہوتے ہیں، جو بعض اوقات محض ایک "نظر" کے ذریعے ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہو جاتے ہیں۔ اس اصطلاحی مفہوم میں روایت کا مطلب وہ الوہی حقائق و معارف ہیں جو کسی پیغمبر، رسول، اوتار کے وسیلے سے انسانوں پر نازل کئے جاتے ہیں۔ اس میں ان اصولوں پر عمل واطلاق کے وہ طور طریقے بھی شامل ہیں جن کے ذریعے قانون آرٹ، علامتیت اور علم و عرفان کے مختلف شعبوں میں ان کا حصول ممکن ہوتا ہے۔ زیادہ آفاقی مفہوم میں مذہب اور روایت ایک دوسرے کے ہم معنیٰ بھی ہیں۔ کیونکہ دونوں منزل من اللہ ہونے کی بنا پر انسان کو اس کی اصل سے جوڑتے ہیں۔ روایت مذہب کی طرح حق بھی ہے، اور حضوری بھی؛ اور آسمانی اصولوں کا انسانوں پر اطلاق کرتی ہے۔ اس کا منبع و ماخذ وہ عالم ہے جہاں سے ہر شے آتی ہے اور جس کی طرف ہر شے لوٹ جاتی ہے۔ لہٰذا روایت نہایت پختہ طور پر جڑی ہوتی ہے وحی اور مذہب سے، عالم قدس اور راسخ العقیدگی سے، سند، تسلسل، باقاعدگی اور حق و صداقت کی ترسیل سے، ظاہری و باطنی معرفت اور روحانی زندگی سے۔ اس اعتبار سے روایت وہی پرانی و ازلی دانش و معرفت ہے جسے مغربی روایت میں "Sophia Perennis"، ہندو روایت میں "سناتن دھرم" اور اسلامی روایت میں "الحکمۃ الخالدہ" کہا گیا ہے

(*Knowledge and the Sacred*, p. 66-68)۔

رینے گینوں ہی کے سلسلے کے ایک اور عالم، ڈاکٹر ڈیز کا کہنا ہے کہ مذہب ان عقائد و اعمال کا نام ہے جو وحی اور اہل ایمان کو آپس میں جوڑتا ہے، جبکہ روایت کا تعلق صدیوں پر محیط عرصۂ عمل میں ان عقائد و اعمال کی ترسیل و تبلیغ سے ہے۔ آنحضرتؐ نے دین کے بنیادی ستون قرآن اور سنت کو قرار دیا ہے۔ بعد کی صدیوں میں مجموعۂ وحی کی اُن صورتوں اور آنحضرتؐ کو وحی کی گئی عملی تعلیمات کی جس ذریعے سے افقی ترسیل ہوئی، وہ روایت ہے۔ پس روایت اُن ایمانی و عملی صورتوں کی ترسیل اور تاریخ کے مختلف مراحل میں ان کے احیائی طریقہ ہائے کار کا نام ہے۔ جو شے اسے محض عبادات، اطوار، اور رسم و رواج سے جدا کرتی ہے وہ اس کا فوق الفطرت پہلو ہے۔ جو شے محض تاریخی ترسیل سے ماورا ہے، وہ ہے صحائف میں مذکور تعلیمات اور ان کے علاوہ اور بہت سے امور کی زبانی اور سینہ بہ سینہ ترسیل کا تصور! ان "بہت سے امور" میں وہ تمام چیزیں شامل ہیں جس سے ایک تہذیب جنم لیتی ہے۔ عقائد، اعمال اور اخلاقیات تو خیر مذہب کا حصہ ہوئے۔ مگر ان میں ایک شے اور ہے، جسے بالعموم مبادیات مذہب میں زیر بحث نہیں لایا جاتا، مگر جو دنیا کے ہر بڑے مذہب کا جز رہا ہے۔ وہ ہے آرٹ! عقیدے اور نظریے کی سطح پر نہیں بلکہ ٹھوس جمالیاتی اعتبار سے یہ مذہبی درسیات کا حصہ ہے۔ مذہبی آرٹ ہمیں آخرت کو "سننا"، "دیکھنا"، "چھونا"، "چکھنا" اور "محسوس" کرنا سکھاتا ہے۔ اسلام جب دنیا میں آیا تو مختلف قدیم تہذیبوں کے علوم و فنون سے ٹکرا کر اس نے انہیں اپنے توحیدی تصور میں ڈھال لیا۔ اس طرح یہ بازنطینی، ایرانی اور ہندو علوم و فنون اسلامی روایت کا حصہ بن گئے۔ دنیا کے ہر مذہب نے سابقہ تہذیبوں کے حاصلات کے ساتھ یہی کیا ہے۔ جب ہم اسلامی تہذیب و روایت کی بات کرتے ہیں تو اس میں محض ارکان اسلام ہی نہیں، بلکہ انسانی اظہار کی وہ تمام ساختیں شامل ہوتی ہیں جنہیں اسلام نے اپنے تہذیبی سفر میں پیدا کیا تھا۔ (پاکستانی کلچر و ادب کی بحث میں ہم نے عسکری کا جو موقف بیان کیا تھا، وہ رینے گینوں سے متاثر ہونے سے بہت پہلے کا ہے۔ مگر اس میں اور رینے گینوں کے معتقدین کے ان تصورات میں حیرت انگیز مماثلت ہے۔) اس اعتبار سے "روایت" کا مفہوم مذہب سے کچھ وسیع ہے لیکن مختلف یا متضاد ہرگز نہیں۔ یعنی اس میں مذہب کے ساتھ تہذیب بھی شامل ہے۔ جو مذہب کا خارجی حصار اور قلعہ ہوتی ہے۔ جب کسی مذہب میں "کمزوری" پیدا ہوتی ہے تو یہ درحقیقت اس کی پیدا کردہ تہذیب کی کمزوری ہوتی ہے۔ جیسے آج اسلام بطور مذہب کے تو پوری طرح محفوظ و مامون ہے، مگر اس کی پیدا کردہ تہذیب، جس کے حصار کے اندر رہ کر مذہب کے مطلوبات کو پورا کرنا ہمیشہ آسان ہوتا ہے، بشمول اپنی فنی اوضاع کے، بڑی حد تک ختم ہوتی جا رہی ہے۔ پس "روایت" کی جمال و حکمت والی جہت ایسے ہی موقعوں پر ہماری مدد کرتی ہے، عقلی اعتبار سے بھی اور روحانی اعتبار سے بھی۔ منزل من اللہ تعلیمات تو پوری طرح موجود ہوتی ہیں، پس ضرورت اس امر کی ہوتی ہے کہ روایت کی اس روشنی میں، جو جدیدیت کی پیدا کردہ رکاوٹوں کو دور کرتی ہے، ہمیں مذہب کی طرف لوٹنا ہے۔ (۵۰)

رینے گینوں کے تصورات کی روشنی میں سید حسین نصر اور ڈاکٹر ڈیز سے اسلامی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کا پس منظر اس لئے بیان کیا ہے تاکہ محض نظری سطح پر ہی نہیں بلکہ مذہب و تہذیب کے ساتھ بھی "روایت" کا رشتہ واضح ہو جائے۔ ان دونوں کے بیان کردہ مفاہیم

میں روایت کے لغوی اور اصطلاحی معنی پوری طرح موجود ہیں، اور مذہب سے اس کا تعلق بھی۔ اس اعتبار سے روایت ایک تہذیبی ادارہ بھی ہے۔ لارڈ نارتھ بورن کے الفاظ میں "روایت اپنے صحیح ترین مفہوم میں وہ زنجیرہ ہے جو تہذیب کو وحی سے جوڑتا ہے"۔ (Northbourn, Lord, *Religion in the Modern World*, p. 34) زنجیر یا تسلسل کا مفہوم یہاں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ یعنی یہ ایک ناقابل تغییر تسلسل ہے، جیسا کہ شوآن نے روایت کی یہ تعریف بتائی ہے کہ "روایت تسلسل کا نام ہے۔ اس تسلسل میں کسی مطلق شے کا مفہوم ہے، جیسا کہ خود لفظ روایت میں"۔ (Schuon, Frithjof, Spiritual *Perspectives and Human Facts*, p. 6) ان تمام مفاہیم میں روایت کا یہ تصور مشترک ہے کہ اس کا ماخذ و منبع وحی الٰہی ہے۔ یہ زبانی و سینہ بہ سینہ ترسیل سے منتقل ہوتی ہے اور زمانی و مکانی احوال سے تبدیل نہیں ہوتی۔ لہٰذا گینوں ہی کے الفاظ میں یہ نہ تو رسم و رواج کا مجموعہ ہے اور نہ اس کا تعلق کسی خالص انسانی سطح کے مرتبے سے ہے۔ (۵۱) ان امور پر زور دینا اس لئے ضروری معلوم ہوا تاکہ یہ واضح ہو جائے کہ عسکری نے جن ذرائع سے روایت کا یہ تصور اخذ کیا ہے وہاں بھی اس کا کوئی تعلق اس مفہوم سے نہیں جو ایلیٹ کے زیر اثر اردو میں مروج ہو گیا ہے۔ عسکری نے روایت کے یہ ابتدائی خدوخال اگرچہ گینوں سے اخذ کئے تھے مگر ان کی تشکیل و وضاحت پوری طرح اسلامی نقطۂ نظر اور ان علما کے طریق کار کے مطابق کی ہے جو طریقت کے ساتھ ساتھ شریعت کے بھی پاسدار تھے۔

عسکری حقیقت اور روایت کے ان تصورات تک اتفاقاً نہیں بلکہ مغربی ادب کے دشت ویراں کے جاں گسل سفر اور اس کی بے حاصلی کے نتیجے میں پہنچے تھے۔ یہ بے حاصلی پوری مغربی میں ناکامی کے احساس اور ازمنۂ وسطیٰ سے بیسویں صدی تک کے مغربی ادب میں کوئی نقطۂ اشتراک یا ایک نظریۂ ادب نہ ہونے کے انکشاف کی وجہ سے تھی۔ یہ ایک سراسر ادبی مسئلہ تھا، مگر اس کی کھوج بالآخر انہیں "ادب کے ان غیر ادبی اصولوں" تک لے گئی جو براہ راست تصور حقیقت سے پھوٹے تھے اور یہ تو وہ پہلے ہی جانتے تھے کہ طرز احساس کا تعلق تصور حقیقت سے بہت گہرا ہوتا ہے، لہٰذا ایک طرف پوری مغرب میں ناکامی کی وجہ بھی سمجھ میں آ گئی، دوسری طرف مغربی ادب میں کوئی مشترک نظریہ ادب نہ ہونے کا سبب بھی۔ جو یہ تھا کہ مشرقی ادب میں "تہذیب کی بنیاد مابعد الطبیعیات پر ہے اور مغرب میں طبیعیات پر"۔ (وقت کی راگنی، ص ۳۴) عسکری کا کہنا ہے کہ ازمنۂ وسطیٰ میں مغرب میں بھی حقیقت کا وہی تصور موجود تھا، جو مشرق میں ہے۔ مغرب کے لوگ ایک تو اس دور میں بھی اس تصور کو پوری طرح سمجھ نہیں سکے تھے اور دوسرے اس سے بھی اہم تر بات یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے بعد مغرب بتدریج اس مشترک تصور حقیقت کو بھولتا چلا گیا ہے۔ ہم نے یہ اشارہ کیا ہے کہ رینے گینوں اور عسکری کے نزدیک یونانی فلسفیوں کی گمراہی یہ نہیں کہ انہیں حقیقت کا شعور نہیں تھا بلکہ یہ کہ انہیں مکمل تنزیہہ اور توحید حاصل نہیں ہو سکی تھی۔ یعنی ان کے نزدیک سب سے بڑی حقیقت مابعد الطبیعیات تھی۔ عسکری کہتے ہیں:

> "اگر اس لفظ کے لغوی معنی سامنے رکھیں تو یہ درست ہے۔ کیونکہ اس سے مراد ہے ہر وہ حقیقت جو طبیعیات سے آگے ہو۔ لیکن ارسطو نے یہ بھی کہا ہے کہ مابعد الطبیعیات کی سب سے اہم شاخ علم وجود (Ontology) ہے۔ بلکہ ان دونوں کو مترادف قرار دیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو اور یونانی فلسفیوں اور ازمنۂ وسطیٰ کے عیسوی مفکرین کے نزدیک حقیقتِ عظمیٰ وجود ہے۔" (وقت کی راگنی، ص ۱۱۶)

اس کا مطلب یہ ہے کہ یونانی فکر وجود کی منزل سے آگے نہیں جا سکی تھی۔ جبکہ اس کے مقابل روایتی تصور حقیقت کے جو مراتب بتائے گئے ہیں، ان کے مطابق "وجود" کی منزل عالم جبروت سے آگے نہیں۔ اسی لئے بقول عسکری حضرت مجدد الف ثانی نے یونانی فلسفیوں کو احمق کہا تھا کیونکہ حضرت کے نزدیک حقیقت عظمیٰ کا مقام یہ ہے: "وجوب وجود اس مقدس درگاہ کا کمینہ خادم ہے اور سلب عدم اس بارگاہ بزرگ کا کمینہ خاکروب ہے"۔ (۵۲) لہٰذا محض وجود کو اپنی توجہ کا مرکز بنانے والے فلسفی حقیقت کو جتنا سمجھتے ہوں گے، اظہر من الشمس ہے۔ عسکری کا کہنا ہے یونانیوں ہی کے تتبع میں ازمنۂ وسطیٰ کی عیسوی الٰہیات بھی وجود کی منزل سے آگے نہیں جا سکی تھی۔ لہٰذا عیسائی مفکرین کو بھی مکمل تنزیہہ کبھی حاصل نہیں ہو سکی اور وہ تشبیہ ہی میں الجھے رہے، جس سے نیچے گر کر "فطرت پرستی" میں پڑ جانا نہایت آسان تھا جو کہ بعد میں ہوا بھی۔ سینٹ ٹامس اکوائناس نے عیسوی دینیات کو کاملاً ارسطو کے فلسفے پر استوار کر دیا تھا، یہاں تک کہ ارسطو عیسوی دینیات کا لازمی جز بن گیا۔ سولہویں صدی کے بعد جب نئی سائنسی تحقیقات نے ارسطو کی طبیعیات کی بیخ کنی کی تو عیسوی دینیات بھی خطرے میں پڑ گئی۔ یہ تو تھی یونانی فکر اور عیسوی الٰہیات کی وہ کمزوری جس کی وجہ سے انہیں نامکمل تہذیبیں بھی کہا گیا ہے۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۱۶، ۹۳؛ جدیدیت، ص ۳۲ و بعد) لیکن بہرحال ان تہذیبوں میں کسی نہ کسی درجے میں الوہی حقیقت کا کوئی نہ کوئی تصور موجود ضرور تھا، اور یہی ان کا مشرق کی

روایتی تہذیبوں سے اشتراک بھی تھا۔ بنیادی فرق نشاۃ ثانیہ کے بعد پیدا ہوا:

"نہ صرف یورپ بلکہ انسانیت کی تاریخ میں جو بالکل نئی بات رونما ہوئی وہ یہ تھی کہ حقیقت کا دائرہ صرف مادی دنیا تک محدود کر دیا گیا۔ پہلے تو لوگوں نے صرف اتنا کہا کہ مادی دنیا سے آگے بھی اگر کوئی حقیقت ہے تو اس کے بارے میں پریشان ہونے کی چنداں ضرورت نہیں۔ انیسویں صدی سے مغرب نے یہ کہنا شروع کر دیا کہ مادی دنیا سے آگے کوئی حقیقت ہوتی ہی نہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ دوسرا خیال یہ پیدا ہوا کہ ہمیں ہر بات پر صرف انسان کے نقطۂ نظر سے غور کرنا چاہیے۔ خدا کے نقطۂ نظر سے نہیں۔ ڈی ایچ لارنس کے نزدیک عہد حاضر کا اعلان نامہ مارٹن لوتھر اور شیکسپیئر جیسے بڑے آدمیوں نے نہیں بلکہ پوپ نے اس شعر میں پیش کیا ہے۔ 'خدا کی فکر میں نہ پڑو، اپنے آپ کو پہچانو، نسل انسانی کیلئے مطالعے کا اصل موضوع خود انسان ہے' "۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۷)

سترھویں صدی کے بعد سے مغربی فکر میں انسانی تاکید و اصرار کی جو تبدیلیاں آئی ہیں اس پر روایتی نقطۂ نظر سے پوری پوری کتابیں لکھی گئی ہیں۔ لیکن اس نے مغربی ادب میں جو جو صورت گری کی ہے، اس کی تفصیل وقت کی راگنی کے اکثر مضامین میں ہے۔ ایک جگہ عسکری نے اس کی تلخیص یوں کی ہے۔ پہلے تو عقلی تجربے ہی کو سب سے فوق مانا گیا تھا۔ لیکن جب انسانی تجربے کو منطق اور عقل کے ماتحت مان کر لوگ اکتا گئے تو اسے چھوڑ کر جذبے اور تخیل پر اتر آئے۔ پھر حسیات کا عمل دخل شروع ہوا۔ اس سے تھکے تو لاشعور کا ناٹک شروع ہوا۔ پھر یہ اعتراض آیا کہ ہر شے کو انسان ہی کے حوالے سے کیوں دیکھا جائے؟ لہٰذا حیوانات اور نباتات کو بھی خود انہی کے تجربے کے مطابق، انسانی تجربے سے الگ کر کے، دیکھنے کی کوششیں شروع ہوئیں۔ اس سے نیچے اترے تو انسانی تجربے کو مشینی اوضاع میں ڈھالنے کا کام شروع ہوا۔ یعنی انسانی تجربات کا مدارج نزول یوں سامنے آیا۔ "انسان، تجربی عقل، جذبہ، حسیات، لاشعور، حیوانات، نباتات، غیر نامیاتی مادہ۔ اس پورے سلسلے میں مشترک چیز یہ ہے کہ یہ سب مادی دنیا کے اجزا اور مادے کی مختلف شکلیں ہیں"۔ ہر گروہ مادے کی کسی ایک شکل کو چن لیتا ہے اور باقی کو اس کے تابع کر دیتا ہے۔ فلسفی ہوں یا ادیب کوئی کسی کی بات سننے کو تیار نہیں ہوتا۔ "ادب اور تنقید کے نظریوں کا بھی یہی حال ہے۔ عقل، جذبہ، حسیات وغیرہ میں جو عنصر ابھرا ہے اسی کے ساتھ ساتھ ادب کے نظریے بھی نمودار ہوئے ہیں"۔ اب ان اختلافات میں کوئی وحدت کیسے پیدا ہو؟ "مغربی تہذیب کی ان تبدیلیوں کو مشرقی تصور کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ مادی دنیا اور انسان کو آخری یا اہم ترین حقیقت سمجھنے کی وجہ سے مغربی تہذیب مدارج حقیقت کے اعتبار سے نیچے ہی اترتی چلی گئی ہے، اور غیر نامیاتی مادے تک پہنچ کے اپنے دو خداؤں یعنی انسان اور حیات کو بھی رد کر رہی ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۸-۱۷) اسی رجحان کو وہ یوں بھی لکھتے ہیں کہ "جو صفات پہلے عالم روحانی سے متعلق تھیں وہ اب عالم مادی کے پست ترین مظاہر کے ساتھ جوڑی جا رہی ہیں۔ موجودہ مغربی تہذیب کے سب سے نمائندہ فنی اظہار یعنی اشتہاروں پر ایک نظر ڈالئے۔ عالم قدس کے سارے مناسبات عورتوں کے چھوٹے کپڑوں اور بالصفا صابن کے ساتھ منتقل ہوں گے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۳۸)

اب تک کی باتوں سے یہ اندازہ ہو رہا ہوگا کہ مغربی فکر کا یہ سلسلۂ زوال جو وہاں کے اعتبار سے ارتقا ہے، صرف ادب تک محدود نہیں۔ لیکن سر دست ہم پہلے ادب کے حوالے سے اس کے کچھ مضمرات جاننے کی کوشش کرتے ہیں، پھر زندگی کے دیگر گوشوں پر ان کے اثرات کا جائزہ لیں گے۔ مغرب میں روایتی تصور حقیقت کی گمشدگی اور ادب پر اس کے اطلاق کا ایک عملی نمونہ عسکری نے ارسطو کے "نظریہ نقل" کے حوالے سے دکھایا ہے۔ جیسا کہ مغرب کے تنقیدی نظریات کے حوالے سے کہا جاتا ہے کہ یہ افلاطون و ارسطو کے رد و توثیق کی کہانی ہے اس سلسلے میں عسکری کا کہنا ہے کہ

> "افلاطون اور ارسطو کے نظریات میں جو ہری لفظ Mimesis ہے۔ اصل لفظ نقل کرنے کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ اس یونانی لفظ کے متعدد ترجمے ہوئے ہیں۔ کسی نے کہا اس کے معنی ہیں نقل، کسی نے کہا عکاسی یا تصویر کشی، کسی نے کہا نمائندگی، کسی نے کہا اظہار، کسی نے اسے تخلیق ہی بنا دیا۔ افلاطون نے تو اس تصور کو شاعری کے رد کرنے کی غرض سے استعمال کیا ہے۔ اس لئے اگر صحیح معنی کا تصور نہیں ہوتا تو نہ سہی۔ لیکن ارسطو نے اس لفظ کو شاعری کے اثبات اور قبول کی غرض سے استعمال کیا ہے۔ اس لئے یہاں معنی کا تعین زیادہ لازمی ہے۔ چونکہ ہر مفکر اپنی تشریح کی تائید میں یونانی لغت کا حوالہ دیتا ہے اس لئے یوں تو فیصلہ ہو ہی نہیں سکتا۔ البتہ ایک اور طریقہ اختیار کیا جا سکتا ہے افلاطون شاعری کو رد کرتا ہے اور کیونکہ اس کے نزدیک شاعری کے ذریعے حقیقت تک نہیں پہنچ سکتے۔ اب اگر ہم یہ معلوم کر لیں کہ یہ "حقیقت" کیا چیز ہے تو پھر یہ بھی پتہ چل جائیگا کہ اس حقیقت کی نقل ہو سکتی ہے یا عکاسی یا نمائندگی یا کچھ بھی نہیں"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۲۶)

اور حقیقت کے بارے میں یہ بتایا جا چکا ہے کہ یونانی حکما کے نزدیک اس کا سب سے بلند درجہ "وجود" ہے۔ جبکہ روایتی تصورِ حقیقت حضرت مجدد کے نزدیک یہ ہے کہ "جہاں ذات بحت ہے، وہاں، جس طرح وجوبِ وجود کی نسبت نہیں امتناعِ عدم کی بھی نسبت نہیں"۔ (مکتوبات امام ربانی، ج ۳، مکتوب نمبر ۱۲، ص ۲۵۷، وقت کی راگنی، ص ۱۱۷) گویا حقیقت وجود و عدم کے مقولات سے بھی بلند تر چیز ہے۔

عسکری لکھتے ہیں کہ "ایسی حقیقت کی نہ تو نقل اتاری جا سکتی ہے، نہ تصویر کشی اور عکاسی ہو سکتی ہے، نہ نمائندگی، نہ اظہار، بس زیادہ سے زیادہ اشارہ ہو سکتا ہے"۔ حقیقت کی طرف اشارہ کرنے کی تفصیل یہ ہے کہ چونکہ انسان کا سب سے بڑا فریضہ حقیقت کو پہچاننا ہے اس لئے دیگر انسانی سرگرمیوں کی طرح شعر و ادب کا معیار بھی یہ ہے کہ وہ ہمیں حقیقت سے کتنا قریب لاتا ہے۔ لکھتے ہیں کہ "شاعری الفاظ کی اسیر ہے۔ اس لئے تعینات سے باہر نہیں نکل سکتی اور عالم لاہوت تک نہیں پہنچ سکتی۔ لیکن شاعری کی حیثیت ایک علامت کی بھی ہے۔ اس لئے شاعری عالم لاہوت کی طرف اشارہ کر سکتی ہے اور عرفان حاصل کرنے میں ایک حد تک مددگار ہو سکتی ہے"۔ (۵۳) حقیقتِ عظمیٰ کا عرفان لفظوں کا محتاج نہیں، اس لئے ہمارے ہاں شاعری کا مرتبہ سب سے بلند نہیں۔ البتہ اپنی حدود میں بہت مفید سمجھا گیا ہے۔ وہ حدود یہ ہیں "حقیقت کی طرف چلنے میں جو منزلیں درمیان میں آئیں گی ان کا بیان بھی شاعری کو کرنا پڑے گا۔ یہ منزلیں چار عوالم ہیں۔ ناسوت، ملکوت، جبروت اور لاہوت۔ جو بڑے شاعر ہوں گے وہ چاروں منزلوں سے گزریں گے۔ جو چھوٹے شاعر ہوں گے وہ بیچ کی کسی منزل تک پہنچ کے رہ جائیں گے۔ یہی حال اول درجے کے شعروں اور دوسرے درجے کے شعروں کا ہوگا"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۱۷) حقیقت کے اس دائروی اور مدارجی تصور اور اس سے جنم لینے والے مشرقی شعری تصورات کی بنا پر عسکری کا کہنا تھا کہ مغرب میں عقل، جذبہ، حسیات اور لاشعور وغیرہ کو سامنے رکھ کر جو الگ الگ ادبی نظریات بنائے گئے ہیں "چونکہ یہ سب عناصر حقیقت کے چند درجات کی نمائندگی کرتے ہیں اس لئے مغرب کا ہر ادبی نظریہ ایک محدود اور مخصوص دائرے میں مشرقی ادب پر بھی عائد ہو سکتا ہے۔ بس فرق صرف اتنا پڑے گا کہ مشرق کا بہت سا ادب ہر مرتبہ اس دائرے سے باہر رہ جائیگا اور مختلف ادبی عناصر کی وہ قدر و قیمت باقی نہ رہے گی جو پرانے مشرق میں تھی"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۹) اس لئے مغرب کا بلند سے بلند ادبی نظریہ ہمارے لئے مفید نہیں ہو سکتا۔ حتیٰ کہ ارسطو کا نظریۂ شعر بھی ہمیں عالم ملکوت یا زیادہ سے زیادہ عالم جبروت سے آگے نہیں لے جا سکتا۔ اہل مغرب تو "Mimesis" کے معنی متعین کرنے میں جھگڑتے رہے ہیں، مگر اس کے چاہے جو بھی معنی ہوں عکاسی، اظہار یا نقل، سب برابر ہیں۔ ان کی مدد سے ہم اسلامی شاعری کے بہت تھوڑے حصے کو سمجھ سکتے ہیں، مگر وہ بھی ہماری شاعری کا اعلیٰ نمونہ نہیں ہوگا۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۱۷) بلکہ اس سے آگے بڑھ کر عسکری یہ بھی کہتے ہیں کہ خود مغرب میں بھی اعلیٰ پائے کا ایسا ادب موجود ہے جہاں ارسطو کا نظریہ کام نہیں آتا۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۱۸ و بعد)

حاصل ان تمام باتوں کا یہ ہے روایتی معاشرے میں ادب و فن کو محض ایک ذریعہ سمجھا گیا ہے جس کا مقصد معرفت کا وسیلہ بننا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ روایت کے اس تصور کی وجہ سے عسکری کے بعض ادبی رجحانات اور نظریاتی ترجیحات میں تبدیلی بھی آئی، مگر اس کی بنیاد پر اب وہ اپنے سابقہ تصورات کو پہلے سے زیادہ مضبوط بنیادوں پر استوار کر رہے تھے اور بعض لاینحل سوالوں کے درست جواب تک پہنچ رہے تھے۔ جس کی چند مثالیں یہ ہیں۔ پہلے شعر و ادب کے "فنی اور غیر فنی معیارات" کا معاملہ دیکھئے۔ اصولی بات ہے کہ جب معاملہ حقیقتِ عظمیٰ کی سطح کا ہو تو وہاں شعر و ادب ہی کیا ہر انسانی سرگرمی کی حیثیت ثانوی اور عرفانِ حقیقت میں معاونت کے بقدر ہے، اور فن بھی اس سے مستثنیٰ نہیں۔ عسکری لکھتے ہیں "مشرق میں شاعری کو 'جزویست از پیغمبری' کہا گیا ہے۔ جب ہم اسے مغرب کے تناظر میں دیکھتے ہیں جہاں کبھی اسے پیغمبری کا مرتبہ دیا جاتا ہے اور کبھی بالکل رد کیا جاتا ہے تو مشرقی "نظامِ اقدار" میں یہ 'جزو' ہونا بھی بہت بڑی چیز ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۲) اور دوسرے یہ کہ خالص ادبی اقدار کی جو عزت مشرق میں ہے وہ مغرب میں نہیں۔ اس بظاہر "مہمل بات" کی توضیح وہ یوں کرتے ہیں کہ مشرق میں شاعری کو اگرچہ عرفانِ حقیقت کا اعلیٰ ترین فریضہ کبھی نہیں سونپا گیا مگر اسے حقیقت نمائی کے ساتھ اس بری طرح گڈمڈ بھی نہیں کیا گیا جیسے مغرب میں، کہ وہاں اس پر عقل پرستی، جذبات پرستی اور اخلاقیات پرستی کے زور پر جس طرح کی غیر ادبی پابندیاں لگائی گئیں ایسا مشرق میں کم ہی ہوا ہے۔ مشرق میں ہر طرح کے اسالیب اور موضوعات کو کھلے دل سے قبول کیا گیا ہے۔ یعنی "ایک شعر حقیقت کے کسی درجے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے اور اسی درجے کی نوعیت کے اعتبار سے اس کی قدر و قیمت کا فیصلہ ہوگا"۔ لیکن اس کے شعر ہونے کا فیصلہ ادبی معیار پر ہی ہوگا۔ یہاں وہ پھر "فن برائے فن" کے نظریے کی نفی کرتے ہیں کہ "یہ تو صرف ڈیکارٹ کی کائنات میں رہنے والوں کے ذہن میں پیدا ہو سکتا تھا۔ خالص ادبی اقدار کی عزت کرنے کے ساتھ ساتھ مشرق اپنا نظامِ اقدار بھی شعر و ادب پر بھی عائد کرتا رہا تھا"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۳)

دیکھا جائے تو یہ سب کمالات مراتب وجود یا حقیقت کے درجہ وار تصور سے پیدا ہو رہے ہیں۔ یہاں مولانا روم، میر اور جرکین میں سے کسی کی بھی شاعری کو نہ رد کرنے کی ضرورت پڑتی ہے اور نہ ایک ہی درجے میں رکھا جاتا ہے۔ ''مشرق کے نقطہ نظر سے ان تینوں میں جو شے مشترک رہتی ہے وہ شاعری ہے اور جو چیز بدلتی ہے وہ ان کے کلام کی قدر و قیمت ہے''۔ اس رویے کو تنقیدی شکل یوں دی جا سکتی ہے:

> ''اگر کوئی شعر ادبی معیاروں پر پورا اترتا ہے تو وہ شاعری کے دائرے میں داخل ہے، اگر اس کے ساتھ ساتھ یہ شعر عرفان حقیقت میں بھی معاون ہوتا ہے عظیم شعر ہے، تو پیغمبری کا جز ہے۔ یعنی شاعری سے کچھ آگے نکل گیا۔ لیکن اگر یہ شعر عالم ناسوت کے اندر ہی رہ گیا تو اس کی قدر و قیمت کم ہو گئی مگر عالم انسانی کے دائرے میں پھر بھی اہمیت کا مالک رہا، اگر یہ شعر عالم ناسوت کے پست ترین مظاہر یعنی انسان کے کمتر ین افعال اور خواہشات کی نمائندگی کرتا ہے اور اس دائرے سے باہر نہیں نکلنا چاہتا تو یہ شعر تو پھر بھی رہا، لیکن قدر و قیمت کے لحاظ سے بہت ہی گھٹیا ہو گیا''۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۴)

ان امور کو عسکری کے شاعری والے بحث کی روشنی میں دیکھا جائے۔ کیا یہ کسی طرح بھی ان کے ۱۹۵۳ء والے موقف سے مختلف ہے؟ یہاں اہم بات یہی ہے کہ ''ادب کے غیر ادبی معیار'' کی جب بات ہو تو اس پر فوراً بھڑک اٹھنے کی بجائے اسے صحیح تناظر میں دیکھنا چاہیے۔ اسی ضمن میں عسکری نے لکھا تھا ''یونانی ادب کے اصول (بھی) چند غیر ادبی اصولوں سے نکلے تھے''۔ (۵۴)

اس طرح ان کی ادبی تفتیش کا ایک لاینحل مسئلہ اردو نثر اور اسالیب بیان کی بعض کمزوریوں کے حوالے سے ان کے خیالات کا ہے۔ جس کا مفصل جائزہ ہم زبان، نثر اور محاورے والے باب میں لے چکے ہیں، کہ کس طرح وہ ان خرابیوں کے اسباب کو اردو میں صفات کے استعمال کے مسئلے سے جوڑتے تھے اور مغربی نثر کے مقابلے میں اردو نثر کی اس کمزوری کے اسباب محض افقی سطح پر تلاش کر رہے تھے۔ ۱۹۶۰ء کے بعد جب وہ اس تصور روایت پر پہنچے اور یہ دریافت کیا کہ ہر ادب کی بنیاد حقیقت کے ایک خاص تصور پر ہوتی ہے اور اسالیب بیان بھی اسی بنیادی تصور سے نکلتے ہیں، (وقت کی راگنی، ص ۱۵) تو انہیں معلوم ہوا کہ مشرقی ادب میں صفات کو جس طرح استعمال کیا جاتا ہے اس کی بنیاد بھی مابعد الطبعیات پر ہے اور حتی کہ عربی گرامر تک پر مسلمانوں کے تصور حقیقت کے اثرات ہیں، جس کی تفصیل یہ ہے۔ چونکہ ہر اسم الٰہی 'اسم' بھی ہوتا ہے اور 'صفت' بھی، لہٰذا ہماری زبان میں ''ہر چیز کے نام میں اس کی صفت شامل ہو گی... ادب پر اس تصور کا اثر یہ پڑا کہ مغربی ادب کے مقابلے میں ہمارے ہاں اسماء کے ساتھ صفات کا استعمال بہت ہی کم ہوتا ہے''۔ (وقت کی راگنی، ص ۲۷) چونکہ ہر شے کا نام ایک خاص صفت رکھتا ہے۔ اس لئے صرف اسم ہی سے اس کا بیان ہوتا ہے۔ آزاد اور حالی کو اردو فارسی میں تشبیہ و استعارے کی بھرمار کا گلہ رہا ہے۔ عسکری تو شروع ہی سے ان بزرگوں کے تصورات کی کمزوریاں دکھاتے رہے ہیں۔ یہاں انہوں نے اس پر تصور حقیقت کی روشنی میں دوبارہ بات کی ہے۔ کہتے ہیں:

> ''جتنے اسمائے الٰہی ہیں ان سب کی حیثیت تشخصی ہے، اصل ذات کا بیان تو لفظوں میں ہو ہی نہیں سکتا۔ اسم الٰہی میں دو امر ہوتے ہیں ذات اور صفت۔ چونکہ ذات ہر اسم میں وہی ایک رہتی ہے اس لئے ایک کا پرتو دوسرے اسم پر پڑتا ہے۔ اگر ذات مقصود ہو تو ایک اسم کی بجائے دوسرا اسم لایا جا سکتا ہے: رحمٰن کہیے، رحیم کہیے، باری کہیے، بات وہی ایک ہی رہتی ہے... (اور چونکہ) خدا کے تشخصی ناموں کا کوئی حساب نہیں... چنانچہ استعارے اور تشبیہیں لانے کی پوری آزادی تو حقیقت عظمیٰ کے تصور ہی سے مل گئی''۔ (وقت کی راگنی، ص ۲۸-۲۹)

مخلوقات کی حقیقت بھی خدا سے مستعار ہے اور ان میں باہمی مماثلت اور مشابہت بھی ہے۔ اس لئے کائنات کی ہر شے کو ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو رکھا جا سکتا ہے، ''یہاں سے 'خیال آرائی' کے لئے گنجائش بھی نکل آئی''۔ ہر شے میں جو خاص امتیازی صفت ہوتی ہے اس کا مقابلہ تو کوئی دوسری شے کر نہیں سکتی، لیکن ''اگر کسی دوسری چیز میں بھی یہی صفت کم تر درجے پر ملتی ہے اور ہم اس کی تعریف یا وضاحت کرنا چاہتے ہیں تو سب سے آسان طریقہ یہی ہے کہ اس پہلی چیز کا حوالہ دے دیں۔ صفت خود بخود نمایاں ہو جائے گی، یعنی ہمارے یہاں ایک چیز کا بیان دوسری چیز کے حوالے سے ہوتا ہے۔ اور یہ اس لئے ممکن ہے کہ تمام دوسری چیزوں میں باطنی مماثلت بھی ہے اور ہر چیز کی ایک خاص صفت بھی ہے''۔ (۵۵)

اردو اور فارسی میں صفات کی بجائے چیزوں کے ناموں کے اس طرح استعمال کے بارے میں عسکری کا کہنا ہے کہ اسے جدید مغربی شاعری کے ''امیج ر سمبل'' سے خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ یہاں انہوں نے علامت کی جو تعریف لکھی ہے وہ ان کے سابقہ تصور، مذکورہ باب شاعری، سے مختلف ہے۔ وہاں فرانسیسی علامت پسندوں کے تتبع میں علامت کو 'شخصی و موضوعی' شے کہہ رہے تھے۔ جبکہ یہاں اس تصور کا ایک

طرح سے رد پایا جاتا ہے۔ کہتے ہیں کہ مغربی شاعری میں علامتیں عموماً عالم مادی سے متعلق ہوتی ہیں، جبکہ مشرق میں ہر لفظ اور ہر شے علامت ہے اور بیک وقت سارے مدارج حقیقت کو محیط۔ اس لئے یہ تہہ در تہہ ہوتی ہیں، مگر مبہم نہیں بنتیں۔ ان کا انحصار ایک غیر شخصی روایت اور مربوط نظام پر ہے۔ اس کے برعکس مغرب میں چونکہ یہ شخصی اور ذاتی ہوتی ہیں اس وجہ سے دوسروں کے لئے ان کا سمجھنا بھی دشوار ہوتا ہے۔ مشرق میں علامتوں کا سب سے گہرا تعلق عالم روحانی سے ہے، جبکہ مغرب میں نفسی و لاشعوری کیفیات سے۔ (۵۶) ان اسباب کی بنا پر ان کا کہنا ہے کہ مغربی شاعری کے یہ تصورات (صفت، امیج، علامت) مشرقی ادب کے لئے بھی مفید ثابت ہو سکتے ہیں مگر اس کیلئے احتیاط ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

''مشرق میں صفات کی بجائے تشبیہ و استعارے کا استعمال ہوتا ہے۔۔۔ ہم حقیقت کو دو طرح سے دیکھ سکتے ہیں ایک پہلو تجزیہ کا ہے، دوسرا تشبیہ کا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ مشرق میں ادب کی بنیادی اسلوب دو ہیں۔۔۔ اگر لکھنے والے کی طبیعت تجزیہ کی طرف مائل ہو جائے تو اس کا اسلوب اتنا خشک اور بے رنگ ہو گا کہ مغرب کے لوگ اسے ادب کے دائرے سے خارج کر دیں گے۔ اور اگر تشبیہ کی طرف مائل ہوا تو اس کی تحریر اتنی رنگ برنگی ہو جائے گی کہ مغرب والے پناہ مانگ جائیں۔ جس طرح خدا کی ذات میں سارے اضداد مل کر ایک ہو جاتے ہیں اسی طرح مشرقی ادب میں بھی اسالیب کا اجتماع ضدین ہوتا ہے اور سارا مشرقی ادب انہی دو اسالیب کے گرد گھومتا ہے۔ اگر آپ ان اسالیب کے اصطلاحی نام رکھنا چاہتے ہیں تو چلئے انہیں سہل ممتنع اور خیال آرائی کہہ لیجئے''۔ (وقت کی راگنی، ص ۳۰)

وہ مزید کہتے ہیں کہ ہمارے ہاں اس اصول کے مطابق یا تو صفات کے بغیر جملے لکھے جاتے ہیں۔ یا ایک اسم کے ساتھ صفات کی لین ڈوری لگا دی جاتی ہے۔ (وقت کی راگنی، ص ۳۱-۳۰) اور اسمیہ اور صفاتیہ کلمات کو گڈمڈ کر دیا جاتا ہے۔ اسم چپ چاپ صفت بن جاتا ہے اور صفت اسم، مثلاً شوخ، ماہرو، دلربا وغیرہ۔ (۵۷) یہ اسم بھی ہیں اور صفت بھی۔ وجہ یہ ہے کہ مشرق میں چیزیں علامتیں بن جاتی ہیں جن کی طرف انسانی ردعمل تقریباً طے ہوتا ہے۔ جبکہ مغرب میں اشیاء کو دیکھنے والے سے الگ کر کے دیکھا جاتا ہے۔ (۵۸)

اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے ایک آخری نکتہ ''نیچرل شاعری'' سے متعلق بھی دیکھتے جائیں۔ قدیم تنقید والے باب میں ہم اس پر مفصل بحث کر آئے ہیں کہ آزاد، حالی اور شبلی تینوں ''نیچرل شاعری'' کے نام لیوا اور پانی دیواتے اور ان کی تقلید میں اور بہت سے بھی۔ وقت کی راگنی میں عسکری نے اس پر تصور روایت اور حقیقت کی روشنی میں شاہ واج الدین کے حوالے سے چند کلمات لکھے ہیں۔ جن کا ماحصل یہ ہے: انسان کے پیش نظر معرفت کے دو تعینات ہیں انفس اور آفاق۔ کمال تو یہ ہے کہ دونوں کی شناخت ایک ساتھ ہو، مگر انفس کی شناخت کو آفاق پر غلبہ بھی ہو، کیونکہ آفاق جسم ہے اور انفس اس کی روح۔ پس روگھا روگھا انفس کا آفاق کا عالم عالم ہے۔ اس لئے پچھلی صدیوں سے ہر زبان کی شاعری، بشمول آفاق کے، انفس کو غلبہ دیکر مکمل سمجھی گئی ہے۔ مگر اس روشنی میں جب ہم نیچرل شاعری کو دیکھتے ہیں تو معلوم ہوتا کہ ''وہ ناتمام ہے۔ کیونکہ اس میں صرف آفاق ہی کو لیا ہے اور انفس کو، جو آفاق کی جان ہے، چھوڑ دیا ہے۔ لہٰذا یہ شاعری مثل ایک جسم بے جان کے ہے۔ اور پرانی شاعری پر جو یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ جھوٹ اور مبالغہ بھرا ہوا ہے یہ اعتراض ناسمجھی سے ہے کیونکہ جان کی بابت کوئی بات مبالغہ نہیں''۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۰۹) اس روایتی معیار کی روشنی میں عسکری لکھتے ہیں ہمارے ہاں نظیر اکبرآبادی کو، جس کے ہاں انفس کے مقابلے میں آفاق کا غلبہ ہے، اس دور میں صرف اتنی ہی اہمیت دی گئی تھی جتنی ایک روایتی معاشرے میں ممکن تھی۔ لیکن انگریزوں کے بعد ہمارا معاشرہ بدلا تو ترقی پسندوں نے اسے اونچے سنگھاسن پر بٹھایا۔ اسی طرح مولانا حالی بھی بظاہر روایت کے شاعر نظر آتے ہیں، مگر ان کی نعت تک میں الفاظ تو روایتی ہیں، مگر مابعد الطبیعیات کی بجائے اخلاقیات پر زور دے رہے ہیں۔ لہٰذا ''روایت کے نقطہ نظر سے ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اردو شاعری سے مابعد الطبیعات کو خارج'' کر دیا۔ (۵۹)

آزاد، حالی اور شبلی جیسے بزرگوں سے شروع ہونے والی تنقید کے اس کارنامے کے پیش نظر عسکری کا کہنا تھا کہ ان لوگوں نے انگریزی ادب سے چلتے ہوئے خیالات لیکر اردو ادب پر اس طرح ان کا اطلاق کیا کہ ''آنے والی نسلوں کے ادبی فہم اور ادبی ذوق کو غارت کر گئے۔ سب سے بڑا نقصان انہوں نے یہ پہنچایا کہ شعر کی بنیاد جذبات کو قرار دے گئے اور شعر کی خوبی کا معیار خلوص جذبات کو بنایا۔ دوسرے شاعری کا سب سے بڑا مقصد اخلاقی اصولوں کی ترویج ٹھہرا۔'' مولانا اشرف علی تھانوی کی سند پر عسکری لکھتے ہیں کہ جس طرح ''جذبات کا خلوص غیر شرعی چیز کو شرعی نہیں بنا سکتا اسی طرح صرف و محض جذبات کا خلوص برے شعر کو اچھا نہیں بنا سکتا''۔ (۶۰) مشرقی و مغربی ادب پر تصور روایت کے اطلاق کے حاصلات کے جائزے میں ابھی اور بھی بہت کچھ باقی ہے، جس کی تفصیل وقت کی راگنی کے ہر صفحے پر پھیلی ہوئی ہے۔ مگر اب ہم اس کے چند ''غیر ادبی پہلوؤں'' کی طرف آتے ہیں۔

''مشرق اور مغرب کی آویزش'' والے مضمون میں عسکری نے بتایا تھا کہ اس کشمکش نے ہمارے ادب میں تین گروہ پیدا کر دیے ہیں، جن کی سرحدیں بہت غیر واضح ہیں۔ ایک گروہ دل و جان سے مغرب کی پیروی کرنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک مغرب کی دنیاوی ترقی اس کے تہذیبی اور ادبی اصولوں کی صحت کی بھی دلیل ہے۔ دوسرا گروہ مشرقی ادب کی روح کو برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ اور تیسرا مشرق و مغرب کے امتزاج کا قائل ہے کہ اچھی چیز جہاں سے ملے لو۔ چونکہ ''یہ گروہ ہمیں سوچنے کی اذیت سے محفوظ رکھتا ہے، لہٰذا ہر جگہ احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے''۔ (وقت کی راگنی، ص ۸) عسکری کے نزدیک مشرق و مغرب کے طرز احساس کا فرق چونکہ صرف مادی علوم، معاشی وسائل، سیاسی، عمرانی و بشری نظاموں کے فرق کا زائیدہ نہیں بلکہ اس کی جڑیں بہت گہری ہیں، جس کا نمونہ گزشتہ صفحات میں آچکا، اس لئے اس مضمون میں آمدہ مسئلے کی صورت کچھ یوں بنتی ہے ۱۔ کیا ہم مکمل طور پر مشرقی ادب کی روح کو برقرار رکھ سکتے ہیں؟ ۲۔ کیا ہم مکمل طور پر مغربی ادب پیدا کر سکتے ہیں؟ ۳۔ کیا ہم مشرق و مغرب کے امتزاج سے کسی طرح کا ادب پیدا کر سکتے ہیں؟ جہاں تک مشرقی ادب کی روح برقرار رکھنے کا سوال ہے، عسکری کہتے ہیں کہ یہ مشرقی تصور حقیقت کو اچھی طرح سمجھے اور اسے برقرار رکھے بغیر ممکن نہیں۔ کیونکہ ہر ادب کی بنیاد اس کے تصور حقیقت پر ہے، اور خارجی اسالیب بیان تک، جو ثانوی چیزیں ہیں مگر، اسی بنیادی تصور سے نکلتے ہیں۔ (جیسا کہ ہم صفات والے مسئلے میں دیکھ چکے ہیں۔ بلکہ عسکری تو ''رسم الخط'' تک کو اسی تصور کے تابع دیکھتے ہیں۔) وہ کہتے ہیں کہ ہم خواہ اپنا تصور حقیقت اور خارجی اسالیب دونوں چھوڑ دیں، یا تصور حقیقت برقرار رکھ کے اسالیب دوسرے اختیار کر لیں، یا اسالیب برقرار رکھ کر تصور حقیقت کہیں اور سے لیں، مشرقی ادب کی روح اگر برقرار رہ سکتی ہے تو صرف اس کے اپنے پرانے تصور حقیقت کے ساتھ، ورنہ نہیں۔ اور اگر مشرقی ادب کی روح ر تصور حقیقت کو برقرار رکھنا ضروری ہے تو اس کا ایک ہی طریقہ ہے ''آپ کو ان تمام چیزوں سے کنارہ کش ہونا پڑے گا جنہیں مغربی ترقی کا مظہر سمجھا جاتا ہے''۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۵) اس جملے میں مضمر تلخ ترین حقیقت یہ ہے کہ مغرب کی ''موجودہ ترقی'' ممکن ہوئی ہے ایک نیا تصور انسان اختیار کرنے اور اس تصور حقیقت کو ترک کرنے سے جو مغرب میں نشاۃ ثانیہ سے پہلے تھا۔

عسکری نے مغربی تہذیب کے سفر کو اپنی طرف سے ترقی یا تنزل کہنے کے بجائے وہاں کے ادیبوں کے چند اقوال نقل کیے ہیں جو خدا کی موت (نطشے)، انسانی تعلقات کے ادب کی موت (لارنس)، اور انسان کی موت (مالرو) کے اعلان پر مشتمل ہیں اور لکھا ہے کہ ''ترقی یا تنزل کا فیصلہ آپ خود کر لیں''۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۹) جہاں تک مغربی ادب یا اس جیسا ادب پیدا کرنے کی بات ہے عسکری کہتے ہیں، اگر ہم مغرب کا موجودہ تصور حقیقت قبول کر لیں تو قطع نظر اس سے کہ ہمارے ہاتھ سے کیا کچھ جائیگا، ہم زیادہ سے زیادہ مغربی ادب کا ضمیمہ پیدا کر سکیں گے۔ کچھ نہ کرنے سے تو یہ کام بھی اچھا ہے مگر وہاں چونکہ بقول لارنس ''انسانی تعلقات کا ادب اپنے امکانات ختم کر چکا ہے'' اس لئے آگے جنسی تجربات کے سوا کچھ نہیں۔ اگر ہم نے مغربی ادب ہی کی پیروی کی تو زیادہ سے زیادہ یہ ہوگا کہ ''مغرب جیسا ادب پیدا کر چکا ہے اس کی نقل ہم بھی تیار کر دیں اور جب مغربی ادب اپنی فطری موت مرے تو اس کے تھوڑے دن بعد ہمارا ادب بھی مر جائے''۔ (وقت کی راگنی، ص ۲۰) مشرقی اور مغربی طریقہ ادب میں ناکامی کے امکانات کے بعد کیا یہ ممکن نہیں کہ دونوں کے امتزاج سے ایک نئی قسم کا ادب پیدا کیا جائے؟ اس بارے میں وہ لکھتے ہیں کہ ''مشورہ تو معقول ہے مگر ساری پریشانی تو یہی ہے کہ اچھی اور بری چیز کا فیصلہ کیسے ہو''، (وقت کی راگنی، ص ۷) کیونکہ جس کی باتیں اچھی لگنے لگیں اچھے اور برے کا معیار بھی اسی کا چلنے لگتا ہے۔ لیکن چونکہ وہ خود مغربی ادب کی اچھی اچھی باتوں کی حقیقت جان چکے تھے اس لئے امتزاج کی بات کو وہ یوں رد کر دیتے ہیں کہ امتزاج دو ایسی چیزوں کا ہو سکتا ہے جن میں کچھ بنیادی اشتراکات ہوں۔ مشرق و مغرب کے ادب میں تصور حقیقت کے اختلاف کے باعث اتنا بعد ہے کہ اگر ایک درست ہے تو دوسرا یقیناً غلط! چونکہ دونوں میں سے کوئی ایک ہی تصور حقیقت درست ہو سکتا ہے۔ یعنی یا تو مشرق کا ماورائے عالم طبعی حقیقت عظمیٰ کا تصور درست ہے یا پھر مغرب کا تصور جو صرف و محض عالم مادیات اور انسانی نفسی کیفیات میں بند ہے۔ لہٰذا کوئی قدر مشترک نہ ہونے کی وجہ سے مشرق و مغرب کے ادب کے ''امتزاج کی بات ہی مہمل ہے''۔ (وقت کی راگنی، ص ۲۰)

چلئے تیسرا راستہ بھی بند ہوا۔ اپنے تئیں عسکری نے لارنس کے حوالے سے ایک چوتھے امکان کی بات بھی کی ہے۔ مشرق کے لئے لارنس نے مغرب کو جذب کر کے اپنا راستہ خود ڈھونڈنے کی تجویز دی تھی اور مغرب کے لئے یہ کہا تھا کہ انسانی تعلقات کے ادب کے امکان ختم ہو جانے کے بعد وہاں اگر کوئی جاندار ادب پیدا ہوا تو وہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کے بارے میں ہوگا۔ (چونکہ ''مشرق اور مغرب کی آویزش۔ اردو ادب میں'' (۱۹۶۰)، مشمولہ وقت کی راگنی، ص ۲۰-۱۸ کے یہ اقتباسات ہم سوانحی باب میں نقل کر چکے ہیں اس لئے یہاں

اشارات پر اکتفا کیا ہے: انھیں وہیں دیکھ لینا بہتر ہے) یہ محض امکانات ہیں۔ انھیں یہیں چھوڑ کر عسکری کی ان باتوں میں مضمر کچھ عملی حقائق کی طرف رخ کرنا مفید ہوگا۔ سلیم احمد نے مشرقی ادب کے بارے میں عسکری کی معینہ تین صورتوں کا اطلاق پوری زندگی پر کر کے اس کی تین صورتیں یوں بیان کی ہیں۔ ۱۔ کیا ہمارے لئے پوری پوری مشرقیت پر قائم رہنا ممکن ہے؟ ۲۔ کیا ہمارے لئے پوری طرح مغربی بن جانا ممکن ہے؟ ۳۔ کیا مشرقیت و مغربیت کا امتزاج ممکن ہے؟ ہماری مجموعی زندگی میں اس وقت یہ صورتحال ہے کہ ہمارے معاشرے میں مغربیت جتنی جتنی آتی جارہی ہے، مشرقیت اسی حساب سے غائب ہورہی ہے۔ ہم خواہی نہ خواہی مغرب ہی کی طرف جارہے ہیں۔ (سلیم احمد، محمد حسن عسکری: انسان یا آدمی، ص ۷۹) تاکہ ہمیں نئی زندگی ملے۔ یعنی سائنسی عقلیت و جمہوریت عطا ہو، فرد کی آزادی اور سوچ کے رشتوں کا عرفان ملے، ہم تجرباتی و معروضی طریقہ کار پر عمل کرتے ہوئے فطرت کو قابو میں لاسکیں، سماجی علوم کے اسرار و رموز جانیں، انسانی دماغ کے پرپیچ گوشوں تک رسائی حاصل کریں؛ تاکہ جاگیردارانہ نظام کا طلسم ٹوٹے، ازمنہ وسطیٰ کی فرسودہ روایات کا بھرم ٹوٹے، اور ان تمام خرابیوں سے نجات ملے جنھیں آل احمد سرور نے جدیدیت کے فروغ سے وابستہ دکھایا ہے۔ (سرور، نظر اور نظریے، ص ۳۳-۱۳۲)

یہ سب مستحسن اور مطلوب اقدام ہیں مگر ان سب کے ہوتے ہوئے مغرب خود جس گرداب میں ہے اس کی تقلید میں ہم اس سے کیسے بچ سکیں گے؟ سلیم احمد کے بقول مغرب کی ہلاکت کی خبر دینے والے عسکری پہلے آدمی نہیں ہیں، انہوں نے تو سب کچھ اہل مغرب ہی کی شہادت پر یہ کہا ہے اور خود ہمارے انتہائی معتدل اور روشن خیال مفکر اقبال نے بھی دیار مغرب کے رہنے والوں کو ان کی تہذیب کی خودکشی کی پیش گوئی سنا رکھی ہے۔ اور یہ سب ان کے سوا ہو بھی کیسے سکتا تھا۔ اب اگر ان ہلاکت خیزیوں سے بچنا ہے اور مشرق کی روح بھی برقرار رکھنی ضروری ہے تو عسکری کے خیال میں ہمیں ان تمام چیزوں سے کنارہ کرنا ہوگا جو مغربی ترقی کی معراج ہیں۔ ''آپ جانتے ہیں کہ زندگی میں ان چیزوں کے کیا معنی ہیں؟ سائنس، ٹیکنالوجی، نئی تعلیم، نئے سیاسی سماجی ادارے، یعنی ہر وہ چیز جو بیرونی مغربی کے بعد ہمارے معاشرے میں آئی ہے۔'' (سلیم احمد ایضاً، ص ۷۹) ظاہر ہے کہ یہ بھی ممکن نہیں۔ مگر اس رویے میں بھی عسکری تنہا نہیں۔ صاحب رسوخ علماء کی ایک جماعت خالص مذہبی بنیاد پر تقلید مغرب سے ہمیشہ اسی طرح روکتی رہی ہے۔

سرسید و حالی کی طرف سے ''دع ما کدر و خذ ما صفا'' کا مشورہ درحقیقت مغرب سے اچھی اچھی چیزیں لیکر امتزاج پیدا کرنے کا راستہ تھا مگر یہ کون نہیں جانتا کہ سرسید احمد خان، مولوی چراغ علی، سید امیر علی سے لیکر غلام احمد پرویز تک، قرآن کو جس عقلیت پرستی کی روشنی میں دیکھتے آئے تھے اس کا معیارات مغرب ہی سے آیا تھا۔ اس طرح کی امتزاجی کوششوں میں یہ ممکن نہیں کہ ہم اپنے تصور حقیقت کو کسی نہ کسی درجے میں نقصان نہ پہنچا رہے ہوں۔ عسکری کے صرف ادبی تناظر میں اٹھائے ہوئے سوالات نے یوں ہمیں پوری زندگی کے مقابل لا کھڑا کیا ہے، جہاں انتخاب آدھے پونے کا نہیں۔ ہم مشرق کو جائیں کہ مغرب کو، یہ محض بیل گاڑی چھوڑ کر ہوائی جہاز اختیار کرنے کا معاملہ ہے نہ ہوائی جہاز چھڑوا کر پرانے سفری طریقوں کو اختیار کرنے پر اصرار ہے۔ بلکہ اصل معاملہ اس نظام اقدار کا ہے جو اشیاء کے ساتھ بندھا چلا آتا ہے۔ مغرب کے اس تاریخی سفر کے رخ پر اگر سوال اٹھایا جائے تو فوراً کہا جاتا ہے کہ یہ مسلمانوں کو سائنسی ترقی سے محروم رکھنے کے مشورے ہیں۔ عسکری نے ایسے ہی موقع پر لکھا تھا ''اس کا مطلب یہ نہیں کہ جو لوگ حقیقت کے مشرقی تصور پر ایمان رکھتے ہوں وہ کپڑے دھونے کی مشین بنانے کی صلاحیت نہیں رکھتے، دراصل ان لوگوں کو کپڑے دھونے کی مشین کی ضرورت ہی نہیں ہوتی۔ یہ ڈینگ نہیں بلکہ حقیقت ہے۔ بارود اور چھاپہ خانہ چین والوں نے ایجاد کیا مگر ان کے مہلک نتائج کے پیش نظر ان چیزوں کو فروغ نہیں دیا۔ کولمبس سے سینکڑوں سال پہلے مشرق والے امریکہ سے واقف تھے۔ لیکن وہاں کے باشندوں کو لوٹنے کھسوٹنے کبھی نہیں پہنچے۔ مشرقی تصورات سے اسی طرح کی بے عملی پیدا ہوتی ہے''۔ (۲۱)

نظام اقدار ہو یا اخلاقیات یہ معاشرتی معاملہ بعد کا ہے پہلے یہ وحی، مذہب اور روایت کا معاملہ ہے، وہ روایت جس کا منبع و ماخذ سوائے وحی الٰہی اور مقدس کتب کے اور کچھ نہیں۔ روایتی تصورات، اور غیر روایتی اقدار (جس کا نمائندہ آج مغرب ہے) کے درمیان اصل جھگڑا اس بات میں نہیں کہ انسانی زندگی کو ترقی کے اوج کمال تک پہنچانے کے سامان کس کے پاس زیادہ ہیں بلکہ یہ کہ انسان کی ترقی اور بہتری اور دنیا و آخرت کی سعادت و نجات کا حتمی معیار کیا ہے اور وہ کس کے پاس ہے۔ مغرب کے سیکولر ہیومنزم اور سائنسی ترقی کے بارے میں آج یہ بات بڑی سادگی سے کہ دی جاتی ہے کہ

''جدید مغربی تہذیب درحقیقت تسلسل ہے اسی تہذیب کا جس کا مرکز بغداد سے قرطبہ، قرطبہ سے پیرس، پیرس سے لندن، لندن سے نیو یارک اور ماسکو اور۔۔۔ بتدریج ٹوکیو اور بیجنگ منتقل ہو رہا ہے۔ اس تہذیب کے اساسی ترکیبی عناصر سائنس اور سیکولرزم ہیں۔ سائنس اور

سیکولرزم اہل مغرب کو اہل اسلام ہی کی دین ہیں''۔(محمد ارشاد ''روایت اور جدیدیت ایک جائزہ'' مشمولہ فنون، شمارہ ۱۷، فروری مارچ ۱۹۸۲ء، ص ۶۰)

مغرب کے ہیومزم کی داستان تو رینے گینو کی کتابوں میں بالتفصیل دیکھی جاسکتی ہے، اور سیکولرزم کے بارے میں حسین نصر اور سید محمد نقیب العطاس دونوں کا کہنا ہے کہ اسلام کی پوری فکری و عقلی تاریخ میں سیکولرزم جیسا نہ کوئی تصور رہا اور نہ اس کے مترادف یا ہم مفہوم کوئی اصطلاح موجود رہی ہے۔(۶۲)

سیکولرزم کے بارے میں اس مغالطے کے باوجود کہ اس کا ترجمہ درست ترجمہ ''لادینیت'' نہیں بلکہ ''دنیاویت'' ہے اور یہ کہ مغرب میں یہ اصطلاح امام غزالی کے تراجم کے ذریعے آئی یہ سب تسلیم ہے۔ بات اردو ترجمے کی نہیں بلکہ ان تصورات کی ہے جو سیکولرزم کے موجودہ مفہوم سے وابستہ ہیں۔ بقول سراج منیر اگر جدید مغرب میں آج دنیا یا دنیویت رسیکولرزم کا یہی مفہوم ہے کہ یہ آخرت کی کھیتی ہے یا دنیا کافروں کے لئے جنت اور مومنوں کے لئے قید خانہ ہے تو اسے امام غزالی سے ماخوذ کہنے میں کوئی حرج نہیں ہے اور ہمارے لئے اسے قبول کرنے میں کوئی عار نہیں۔ (۶۳) باقی رہ گئی ترقی کی بات تو اس پر غور ہمیشہ کسی نصب العین کو سامنے رکھ کر کرنا چاہیے، اور منجملہ دیگر معیارات کے آنحضرت کی اس حدیث کو بھی ضرور کسوٹی بنانا چاہیے کہ سب سے بہترین زمانہ میرا ہے، پھر اس کے بعد..... اور یہ کہ کیا ہم اخلاقی و روحانی اعتبار سے معاشرہ مدینہ کی طرف لوٹنا چاہتے ہیں یا ''بغداد سے قرطبہ، قرطبہ سے پیرس، پیرس سے لندن، لندن سے نیویارک اور ماسکو اور..... بتدریج ٹوکیو اور بیجنگ'' کی طرف؟ اس چھوٹے سے سوال کا بھیانک جواب ہمیں تصور انسان کے مسئلے سے دوچار کر دیتا ہے۔

''کیا انسانی زندگی خود سے بلند کسی درجے میں اپنی کوئی معنویت رکھتی ہے؟ اگر رکھتی ہے تو ابتداء سے لیکر آج تک اس معنویت کی نوعیت کیا ہے، اور وہ کس طرح خود کو انسانی زندگی کی اوضاع میں ظاہر کرتی ہے؟'' (سراج منیر ملت اسلامیہ، ص ۱۱۷) جدید مغربی فکر میں اس کے جو بھی جواب ہوں، ان کا منبع مادے کے ارتقاء سے اور میدان عمل، انسانی دائرہ وجود سے باہر نہیں ہوتا۔ اس سے انسانی زندگی میں تمام تر مادی و جسمانی آسائشوں کے باوجود بے معنویت کا جو احساس پیدا ہوتا ہے اس کی گواہی وجودیت اور لایعنیت کے ادب سے زیادہ کس کے پاس ہوگی؟ سراج منیر لکھتے ہیں ''یہاں انسانی زندگی کی معنویت کی بنیاد چونکہ تاریخی عمل، انفرادیت پرستی اور جذباتیت پر رکھی جاتی ہے اس لئے بنیادی طور پر اس نقطہ نظر نے خود کو ایک طویل اور مسلسل تربیت کے ذریعے اس قابل بنا لیا ہے کہ وہ بنیادی انسانی حقیقتوں کے بارے میں سوالات کو فراموش کر سکے۔ اس نقطہ نظر سے جنم لینے والا ادب اس کے جہنمی نتائج کا بار بار ذکر کرتا ہے، لیکن اس سے وابستہ علوم ارتقائے انسانی کے خواب کو طویل سے طویل تر کرنے میں مصروف ہیں''۔(ایضاً، ص ۱۱۹)

جب تک انسانی معنویت کے مبدا اور معاد کا سوال سامنے نہیں رکھا جائیگا بے سمت حرکت کی بے مہار دوڑ تو ہوتی رہے گی، مگر منزل کے تعین کے بغیر ترقی اور تنزل کا فیصلہ اسی طرح بے معیار رہے گا جس طرح صفر سے نسبتی قدر کا تعین کئے بغیر عدد کی قیمت بے حساب رہتی ہے۔ عدد و پیمائش کی دنیا میں یہ معیار صفر فراہم کرتا ہے اور روایتی دنیا میں تصور حقیقت! عہد جدید نے جس طرح فیثا غورثی اعداد کی علامتی معنویت گم کر کے ان کی مقداری قیمت پر قناعت کر رکھی ہے، اسی طرح حقیقت عظمیٰ کے بجائے اس کا انحصار، کانٹ کے الفاظ میں ''اپنی عقل کو استعمال کرنے کی جرأت پیدا کر'' کے ماٹو پر ہے۔ اور کسی طرح حقیقت عظمیٰ کی طرف رخ کرنے کو تیار ہی نہیں: ''عہد جدید کا شعور کائنات کی روحانی تعبیر سے بچنے کے لئے کوئی قیمت دینے پر تیار ہے، خواہ یہ قیمت اس شعور کا داخلی منطقی ربط ہی کیوں نہ ہو''۔(ایضاً، ص ۱۹) اس کی سب سے بڑی مثال نظریہ ارتقاء کی ''سائنسی معروضیت'' میں دیکھی جاسکتی ہے، جو جدیدیت کے چند بڑے ستونوں میں سے ہے۔ جسے بہت بڑے سائنسی خلاء کے باوجود اس لئے مانا جاتا ہے کہ اس کے بغیر ایک صاحب شعور ہستی کا وجود ماننا لازم آتا ہے، جو حقیقت الحقائق ہے اور جس تک رسائی کا نام روایت ہے۔ سراج منیر لکھتے ہیں کہ روایت کیا ہے؟ اور انسانی زندگی کی معنویت کو برقرار رکھنے کے سلسلے میں اس کی کیا اہمیت بنتی ہے۔ اس سوال سے روگردانی کرنا ہلاکت خیز سمندر میں ساحل سے پھینکی جانے والی رسی کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے''۔(ایضاً، ص ۱۱۷) انسانی معنویت کے مبدا کی رسی، یعنی روایت کو نظر انداز کر کے مغرب اسی ہلاکت خیزی میں پڑا ہوا ہے جو محض روحانی تباہی ہی نہیں اس کی جسمانی خرابی بھی ہے۔

ان باتوں کی خبر دینے والا رینے گینوں پہلا آدمی نہیں ہے، خود ہمارے ہاں ایسے علما کی کمی نہیں رہی جو جدید تہذیب کو ''دجالی فتنے'' سے تعبیر کرتے آئے ہیں۔ مولانا مناظر احسن گیلانی نے تو ان احادیث کی روشنی سے اشارہ لیکر، جن میں سورہ کہف کو دور آخر کے دجالی فتنوں سے حفاظت کا سبب کہا گیا ہے، اپنی کتاب تذکیر بسورۃ الکہف میں جدید تہذیب کا اچھا خاصہ مطالعہ کر ڈالا ہے۔ انہی کے تتبع میں مولانا سید

ابوالحسن علی ندوی نے بھی معرکۂ ایمان و مادیت کے عنوان سے اسی مادیت کے خدوخال دکھائے ہیں۔ علاوہ ازیں مولانا عبدالماجد دریابادی نے تو مغربی تہذیب کا نام ہی "یاجوجی تمدن" رکھ چھوڑا تھا۔ ڈاکٹر تحسین فراقی نے مغربی تہذیب پر اکبرالہ آبادی اور عبدالماجد دریابادی وغیرہ کی تنقید کا رینے گینوں کے افکار سے موازنہ بھی کیا ہے۔ (۶۴)

جدید تہذیب کے بیان میں منبر و محراب کا سارنگ آنے پر معذرت کئے بغیر کہ علامات قیامت اور نزول مسیح کے دینی احوال میں دور آخر کے بارے میں بہت کچھ ایسا ہی موجود ہے، ہم رینے گینوں کے ماخذ سے جدید مغربی تہذیب کے سب سے عظیم الشان کارنامے یعنی سائنس کی طرف اشارہ کر کے یہ بحث ختم کرتے ہیں۔ کیونکہ ایک خاص انداز کی مادیت پرستی کو فروغ سب سے زیادہ موجودہ سائنس ہی سے ملا ہے۔ اور نہ صرف مغرب میں رہنے کی وجہ سے بلکہ اپنے سائنسی تعلیمی پس منظر — یونیورسٹی میں اس کے تھیسس کا عنوان 'Leibniz and Infinitesimal Calculus' تھا — کی وجہ سے گینوں ان چیزوں سے ہمارے علماء کی نسبت زیادہ واقف ہے۔ (۶۵) اس کا کہنا ہے کہ مادیت سے مراد یہ نہیں کہ دنیا میں مادے کا قرار واقعی وجود ہے، بلکہ اس سے وہ ذہنی رویہ مراد ہے جو مادے اور اس سے متخرج موجودات کے سوا کسی دوسرے درجۂ وجود کے امکان کو تسلیم ہی نہیں کرتا۔ اس ذہنی رویے کا بہت گہرا تعلق موجودہ سائنس سے ہے۔ گزشتہ چند صدیوں سے مغرب میں جس سائنس کا فروغ ہوا ہے اس کا تعلق صرف عالم حسی سے ہے اور اس سائنسی طریقہ کار نے صرف عالم مادی کا ناپ تول اور پیمائش کر سکنے والے علوم ہی کو "سائنٹفک" علوم قرار دیکر دوسرے تمام شعبوں کو علم کی حدود سے خارج کر دیا ہے۔

اس واحد سائنسی شعبے سے تعلق رکھنے والے تمام سائنسدان اگر اصطلاحی معنوں میں مادیت پرست نہیں بھی ہوتے تب بھی ان کا ذہنی رویہ انہی سائنسدانوں کی طرح کا ہوتا ہے جن کے نزدیک علم صرف مادی دنیا کا پابند ہے۔ گینوں کا کہنا ہے کہ مذہبی نقطۂ نظر سے سائنس کے بارے میں یہ سوال کہ یہ کافر ہے یا مادیت پرست، بنیادی طور پر غلط ہے۔ کیونکہ یہ سائنس نہ تو کفر کا اعتراف کرتی ہے اور نہ مادیت پرستی کا۔ بلکہ یہ اپنی منہاجی مجبوری کی بنا پر ماورائے حسی چیزوں کا انکار کئے بغیر انہیں نظر انداز کئے رکھتی ہے۔ چونکہ یہ صرف عالم مادی ہی کو قابل توجہ سمجھتی ہے اس لئے یہ عملاً مادیت پرست (Defecto Materialist) ہے۔ یہ جس شے کو نامعلوم سمجھتی ہے اسے ناقابل معلوم قرار دینے کی بھی جلدی میں رہتی ہے۔ یہ تو ہوا اس سائنس کا نظری پہلو، جو نہایت خاموشی سے مادیت پرستی کو فروغ دینے کا باعث بنتا ہے۔ عام لوگوں کے لئے یہ سائنس اپنے عملی پہلو کے اعتبار سے زیادہ اہم ہے کیونکہ اس کے نتائج و حاصلات ٹیکنالوجی کی صورت میں ہماری محسوسات کو متاثر کرتے ہیں۔ اس سے پیدا ہونے والی حسّاتیت اور افادیت پرستی نے بھی روحانیت اور خدا پرستی کے لئے کوئی جگہ نہیں چھوڑی۔ آج اگر کچھ لوگ اصولی سطح پر کسی برتر روحانی وجود کا انکار نہ بھی کریں تب بھی کم از کم تمام عملی معاملات میں اُسے الگ ہی رکھتے ہیں۔ جہاں تک سائنس کے فوائد کا تعلق ہے گینوں کا کہنا ہے کہ اگر اس کے تمام فوائد کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اس کے نقصانات بڑھتے نہیں جا رہے؟

یہاں اس عظیم نقصان کا ذکر نہیں جو اعلیٰ علوم کے زوال، حکمت و دانش کی تباہی اور روحانیت سے محرومی کی صورت میں انسان کو دیکھنا پڑ رہا ہے بلکہ موجودہ تمدن کے مادی نقصانات ہی کی بات ہے۔ آج نئی نئی ایجادات کی صورت میں ایسی قوتوں سے کھیلا جا رہا ہے جن کی حقیقی تباہی کا خود سائنسدانوں کو بھی اندازہ نہیں۔ اس میں صرف وہی ایجادات نہیں جن کا مقصد ہی تباہی لانا ہے بلکہ وہ بھی ہیں جن کا کوئی تعلق بظاہر ہلاکت خیزی سے نہیں۔ ان سے ارضی ماحول میں آنے والی تباہی کا اندازہ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ (۶۶) ان ممکنہ تباہ کاریوں کو دیکھتے ہوئے لگتا ہے کہ سائنس اپنے تمام فوائد کو بالآخر اپنے نقصانات سے برابر کر دے گی اور پھر پلڑا دوسری طرف جھکنا شروع ہو جائیگا۔ دائرۂ ظہور کے آخری دور "کلجگ" کی اس تہذیب کے بارے میں گینوں کا کہنا ہے کہ مغرب کی یہ مادی تہذیب تاریخ کا ایک لازمی حصہ ہے اور اس سے لڑنے کے کوئی معنی نہیں۔ اس پر یہ تنقیدی نظر اسے سمجھنے کی ایک کوشش ہے۔ جیسا کہ عسکری نے کسی اور تناظر میں کہا تھا کہ فاکنر کے خیال کے مطابق ایٹم بم نے اگر تمام روحانی مسائل ختم کر دئے ہیں (بلکہ وہ تو کہتے تھے کہ اس نے روحانی مسائل کو پھاڑ بنا دیا ہے) مگر یہ تو سمجھنا چاہیے کہ ایٹم بم آخر ہمارے سروں پر کیوں گریں گے؟ (ستارہ یا بادبان، ص ۲۹۲) اسی طرح یہ مادی تہذیب اگر تباہی کی طرف جا رہی ہے تو ہمیں اس کے اسباب کو جاننا چاہیے۔

مادیت کے اس اتھاہ سمندر میں "روایت" کا سوال اٹھانا اس غیر روایتی تہذیب کی شناخت متعین کرنے کا ہی ایک طریقہ ہے، بلکہ اس نے اپنے اندر روایت کے جو چھوٹے سے عناصر چھپا رکھے ہیں انہیں جدا کرنا بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ اپنی تمام تر مادیت کے باوجود جدید تہذیب بعض اوقات اچھے خاصے دین داروں کو بھی اپنے جال میں لپیٹ لیتی ہے۔ مذہبی اصطلاح میں کہا

جائے تو وہ ہے اس کی دجل و التباس کی قوت۔ دجال اور ابلیس کے خصائص میں سے یہ بھی ہے کہ وہ اچھی شے کو برا اور بری کو اچھا بنا کر پیش کرنے کا فن جانتے ہیں۔ یہی تلبیس ابلیس ہے اور یہی دجال کا دجل! چیزوں پر ملمع چڑھا کر کھرے کو کھوٹے میں اس طرح ملا دینا کہ فیصلہ کرنے میں مشکل ہو جائے۔ گینوں کا کہنا ہے کہ پرانی مادیت مذہب کے انکار پر قائم تھی مگر اب اس نے مذہب اور روحانیت کو تباہ کرنے کی نئی صورت نکالی ہے: اب جھوٹے دین، جھوٹی روایتیں اور جعلی روحانیت ایجاد ہو رہی ہے اور خلاف مذہب ہونے کا تاثر ختم کیا جا رہا ہے۔ روحوں سے ملاقاتیں، مستقبل بینی، غائب دانی، جذباتی تلاطم، مکاشفات، ماورائے حسی ادراک کو مذہبی تجربے کا متبادل بنانا، خدا اور روح کو منہا کر کے نئے مذہب ایجاد کرنا، بلا مذہب اخلاقیات پر زور دینا، اور اخلاقیات کے پیچھے کار فرما اعتقادات کو غیر اہم سمجھنا وغیرہ وغیرہ۔ (جدیدیت، ص ۸۷، ۷۰، ۶۸، ۶۳) یہ سب مادیت ہی کی نئی صورتیں ہیں۔ یہ تمام وہ امور ہیں جو مادیت کے اندر روحانیت کے رنگ پیدا کئے رکھتے ہیں۔ گویا "غیر روایت" میں "روایت" اور باطل میں حق کی آمیزش کے یہ وہ بہروپ ہیں جنھیں گینوں Anti Tradation اور Counter Tradation کہتا ہے اور جہاں وہ روایت کا شعور پیدا کرنے پر زور دیتا ہے وہاں جعلی اور جھوٹی روایت سے بچنے کی تلقین بھی کرتا ہے کیونکہ یہی جدیدیت ہے۔ جو حسین نصر کے بقول مذہبی اور مابعد الطبیعاتی اقلیم میں ایسا دھندلکا پیدا کرتی ہے جس میں آدھا سچ پورے سچ کی جگہ لے لیتا ہے۔ (Traditional Islam in the Modem World, p. 14) اس طرح جدیدیت اور روایت کو الگ الگ متشخص کرنا گویا حق اور باطل کے التباس کو ختم کرنا ہے تاکہ باطل تنہا ہو جائے کہ اسی میں اس کی تباہی ہے۔

وہ سوال جو عسکری نے اردو ادب میں مشرق و مغرب کی آویزش کے مسئلے سے شروع کیا تھا یوں پوری زندگی کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اس پوری بحث کو سمیٹتے ہوئے سلیم احمد لکھتے ہیں:

> "اب ہمارے تینوں سوالوں کا جواب ایک ہے۔ مغرب کو اختیار کرنا باطل کو اختیار کرنا ہے۔ دونوں کی آمیزش کے معنی حق اور باطل کو ملانا ہے، جو باطل کا کام ہے۔ مشرق کو قائم رکھنے کے معنی حق کو حق سمجھنا، اور باطل کو باطل سمجھنا، اور دونوں کے التباس کو دور کرنا ہے... اس لئے عسکری صاحب کے اس دور کا مقدمہ صرف اتنا ہے حق اور باطل کے امتزاج کی ہر شکل کو رد کرنا۔ عسکری صاحب کے آخری دور کے تمام مضامین کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے"۔ (سلیم احمد، عسکری انسان یا آدمی، ص ۸۶)

اس پس منظر میں اب یہ سمجھنا مشکل نہیں رہا ہوگا کہ قرون وسطیٰ کے بعد مغرب کی پوری فکر نے جو رخ اختیار کیا اور جسے ہم نے شروع میں روشن خیالی اور جدیدیت کہا تھا، عسکری اسے کیوں شدت سے رد کرنے لگے تھے۔ اس میں انہوں نے ادبی اور غیر ادبی جدیدیت کا امتیاز اس لئے نہیں کیا تھا کہ جس وسیع تر پس منظر میں وہ یہ بات کر رہے تھے اس میں اس کی گنجائش ہی نہ تھی اور پھر یہ بھی کہ اس سطح پر ٹی ایس ایلیٹ اور ایزرا پاؤنڈ جیسے لوگ بھی جن کی ادبی مہمات کے وہ آخر دور تک قائل رہے تھے، اپنی تمام تر اخلاق پرستی اور کنفیوشسزم کے باوجود روایت کے اس مفہوم سے نا آشنا نکلے تھے۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۰۸، ۱۰۶، ۵۷) اس لئے یہاں ادبی اور غیر ادبی جدیدیت سب ایک تھیں۔ اس تناظر میں یہ محض ادبی معاملات نہ تھے بلکہ حیات و موت کے مسائل تھے، جن کا چہرہ عسکری نے ادب کے آئینے میں دیکھا تھا۔

روایت کا مسئلہ چھیڑ کر انہوں نے معاملے کا اختتام نہیں کیا تھا بلکہ بات تو اب شروع ہوئی تھی۔ اپنی زندگی کے آخری برسوں میں انہوں نے مغربی اور اردو ادب کو روایت کے اسی نقطۂ نظر سے از سر نو پرکھنے کے بہت سے منصوبے بنا رکھے تھے، مگر ان کی زندگی نے ساتھ نہ دیا۔ لیکن انہیں یہ اطمینان تھا کہ مغرب نے خواہ اپنی روایت کھو دی ہو، مگر ہماری روایت بحمد للہ پوری طرح محفوظ ہے۔ جہاں تک مغرب کے روایت کھونے کی بات ہے، اس کی مثال میں انہوں نے ازمنۂ وسطیٰ کے مغربی ادب سے لیکر چوسر اور شیکسپیئر تک میں ایسے مسائل کی نشاندہی کی تھی جن کا کوئی تسلی بخش حل مغربی ادب کے ماہرین کو کم از کم ادبی نظریات میں نہیں ملتا تھا۔ کیونکہ ان کا انحصار جن علائم و رموز پر تھا وہ مغرب کے شخصی و موضوعی نظریۂ علامت سے حل نہیں ہوتے۔ اور ہرمیسیت اور عیسوی تصوف، جہاں سے یہ رموز آئے تھے، یورپ ان سے بیگانہ ہو چکا تھا۔ اس کی مثال میں عسکری نے فرانس کے علاقے پروونس میں بارہویں صدی میں عربی اثرات کے تحت پیدا ہونے والی شاعری کے نمونے پیش کیے جن میں آنے والی کچھ اصطلاحیں ہرمیسیت اور الکیمیا کی مرہون منت بتائی گئیں ہیں۔ اور خود ارسطو کے تصور نقل کا تعلق انہی باطنی رموز سے بتایا گیا ہے۔ (۶۷)

کچھ ایسے ہی مسائل زیر بحث تھے جب عسکری نے یہ کہہ دیا تھا اردو فارسی ادب کے بہت سے مسائل ایسے ہیں جن کی صحیح تشریح

ہماری روایت کے مستند نمائندے ہی کر سکتے ہیں اور نمونے کے طور پر انہوں نے مولانا اشرف علی تھانوی کا نام دے دیا تھا۔(وقت کی راگنی ص ۲۸۔۲۲،۱۲۶۔۱۲۰) جس پر ادبی حلقوں میں ہلڑ مچ گیا کہ لوجی اب مولوی اشرف علی تھانوی بھی ادبی نقاد ہو گئے ہیں۔(۶۸) جبکہ عسکری کی مراد صرف یہ تھی کہ ہر روایت کی درست تفہیم اس کے مستند نمائندوں کے ہاں سے ہی مل سکتی ہے اور یہ کہ اگر مغرب کو بھی اپنی قرون وسطیٰ کی دینی روایت، جس پر ان کے بہت سے قدیم ادب کا دارومدار ہے، کا مفہوم سمجھنا ہوگا تو اسے بھی ہمارے روایت کے مستند نمائندوں سے رجوع کرنا پڑے گا۔(وقت کی راگنی، ص ۱۲۶،۳۰)؛ کیونکہ اس وقت ساری دنیا میں صرف ہماری روایت ہی پوری طرح محفوظ ہے۔ مولانا تھانوی کے مواعظ میں ارتجالاً آجانے والے اشعار پر ان کے اشارات سے عسکری نے ''رنگینی'' اور ''سنگینی'' کا مفہوم واضح کرتے ہوئے غالب کے مقابلے میں ذوق، مومن اور امیر مینائی کے چند اشعار کا روایت کے ایک مخصوص پس منظر میں موازنہ کیا تھا،(۶۹) اور لکھا تھا کہ ادیبوں کو اندازہ نہیں کہ

''جدید تعلیم پانے والوں نے ہماری روایت کے مستند نمائندوں کا دامن چھوڑ کر تہذیب اور ادب کے میدان میں بھی کیا کچھ کھو دیا... مگر یہ نقصان ایسا نہیں کہ جس کی تلافی نہ ہو سکے۔ ہماری دینی روایت بحمداللہ زندہ ہے، اور ایسی زندہ ہے کہ دنیا کی کوئی روایت اس طرح زندہ نہیں''۔(وقت کی راگنی، ص ۱۳۲)

سوال ہے کہ ہماری دینی روایت دیگر تہذیبوں کی روایت کے مقابلے میں کس بنیاد پر محفوظ ہے؟ یہ بنیاد وہی ہے جسے عسکری نے تصورِ روایت کا دوسرا بڑا ستون کہا ہے، یعنی روایت کے مستند نمائندوں کے ذریعے تاریخ کے افقی تسلسل میں منزل من اللہ حقائق کی زبانی اور سینہ بہ سینہ ترسیل، تواتر اور سند کا تصور! جو ہر قسم کے تحریری یا آجکل کے حساب سے الیکٹرانک نظامِ حفاظت پر فوقیت رکھتا ہے۔ تصورِ روایت کا یہ جز چونکہ ہمارے ہاں سب سے زیادہ غلط فہمیوں کا شکار رہا ہے، لہٰذا اس پر توجہ کی ضرورت ہے۔ عسکری نے اس پر مفصل گفتگو یوں تو وقت کی راگنی کے اکثر مضامین اور جدیدیت میں کی ہے، مگر پورے صراحت کے ساتھ اس کی وضاحت کا بیان ''وقت کی راگنی'' نامی مضمون میں ہوا ہے جس کا لب لباب یہ ہے:

''عربی کا لفظ 'روایت' اور مغربی زبانوں کا لفظ Tradation دونوں ایسے حقائق یا معلومات پر دلالت کرتے ہیں جو ایک آدمی سے دوسرے آدمی تک زبانی منتقل ہوں اور سینہ بہ سینہ محفوظ چلے آرہے ہوں۔ کوئی بھی روایتی معاشرہ ہو اس میں جو چیز <u>آخری اور حتمی درجے میں قابل استناد</u> ہوتی ہے وہ زبانی روایت ہے نہ کہ تحریری شہادت''۔

اس ترسیل و تواتر اور اسلام میں اس کی بنیادی اہمیت کا سب سے بڑا نمونہ عسکری نے قرآن و حدیث کو بتایا ہے:

''ہمارے پاس قرآن شریف مستند تحریری شکل میں تو ہے، لیکن ہم اصل میں سند لیتے ہیں قرأت کے راویوں سے۔ اور یہ زبانی روایت آج تک سینہ بہ سینہ محفوظ چلی آرہی ہے۔ حدیث شریف کے سلسلے میں تو یہ حقیقت بالکل ہی ظاہر ہے اور پچھلے ڈیڑھ سو سال سے مستشرق اسی دھن میں لگے ہوئے ہیں کہ کسی طرح مسلمانوں کے دل سے حدیث کی زبانی روایت پر سے اعتماد اٹھا دیں''۔(وقت کی راگنی، ص ۱۵۳)

تحریری روایت پر زبانی روایت کی فوقیت سے عسکری کا یہ مطلب نہیں کہ تحریری شہادت کی ہر حال میں مخالفت ہی کی جائے، خواہ وہ زبانی روایت کے موافق ہی کیوں نہ ہو، یا یہ کہ اب تک کا تمام دینی سرمایہ کتب قابل رد یا رد ہے اور اس کے بجائے کسی خاص عالم، صوفی یا ولی کے کشف و الہام کو مدارِ اعتبار بنایا جائے قرآن و حدیث کو نہیں۔ بلکہ یہاں صرف بطور ایک اصول کے یہ بات کہی جارہی ہے کہ قرآن و حدیث جیسے معاملات میں آخری اور حتمی درجے میں سند صرف مستند علمائے حدیث کی وہ سینہ بہ سینہ روایت ہے، جس کا سلسلہ مہبطِ وحی آنحضرت ﷺ تک بلا انقطاع پہنچتا ہے۔ یاد رہے کہ عسکری کے اقتباس میں ''آخری اور حتمی درجے میں قابل استناد'' پر خاص زور ہے۔ اور ایک ہی مضمون میں انہوں نے اس نکتے پر دو مرتبہ زور دیا ہے: ''آج کل جو بڑی بڑی روایتیں موجود ہیں انہیں دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ <u>فی الاصل آخری سند تو زبانی روایت ہی ہوتی ہے</u>''۔(ایضاً ص ۱۵۵) اور اسے تحریری شہادت پر اس لئے فوقیت ہے کہ اس تحریری صورت (یہ کتابی بھی ہو سکتی ہے اور الیکٹرونک بھی) کا مدارِ صحت بھی مستند نمائندوں کی زبانی سند پر ہے، نہ کہ بالعکس۔ سراج منیر نے اسی مسئلے پر ایک طویل عرصے تک چلنے والے تحریری مباحثے میں کہتے ہیں کہ عسکری نے یہ کہیں نہیں لکھا کہ

''زبانی روایت اس وقت تک قابل قبول نہیں بھی جائے گی جب تک راویوں کے احوال کی پوری چھان پھٹک نظر انداز نہ کر دی جائے...
(مزید برآں سینہ بہ سینہ روایت) کے ایک معنی یہ بھی تو ہیں کہ مرکزِ وحی سے جو ہدایت چلی اس میں تحریری حقائق کے ساتھ اعمال اور

راویوں کا وہ پورا انتظام بھی تھا جو نسل در نسل ایک نظام تربیت کے تحت ہم تک منتقل ہوا، یعنی سنت کی تحریری شکل کے ساتھ اس کے تواتر عملی کی صورت، ہمارے لئے یہ بھی حجت ہے"۔ (سراج منیر: "حدیث، چند تصریحات"، مشمولہ روایت شمارہ ۱، ص ۳۶۸)

یہ بات بنیادی طور پر ڈاکٹر ڈیز کے بیان کردہ تصور روایت سے مختلف نہیں جو ہم پیچھے لکھ آئے ہیں۔ (۷۰) اس سلسلے میں دو باتوں کی وضاحت مزید ضروری ہے۔ عسکری کا تصور روایت بظاہر تو رینے گینوں سے مستفاد ہے، اور پھر جول جمال پانی پتی رینے گینوں کے گھر کا مال نہیں ہے۔ اس نے بھی یہ مشرقی ماخذ سے لیا ہے۔ لیکن انہوں نے اس کی جو تشریح و توضیح کی ہے وہ اسلام کے مستند نمائندوں، ابن عربی و مجدد الف ثانی سے لیکر مولانا اشرف علی تھانوی اور مفتی محمد شفیع کے دینی تصورات کے مطابق ہے۔ لہٰذا غالب امکان ہے کہ انہوں نے اپنی افتادِ طبع، اور اپنے ہاں کی صورتحال کے مطابق اسے کلیتاً رینے گینوں کے نقطہ نظر کے مطابق اختیار نہ کیا ہو، بلکہ بعض پہلوؤں کو چھان پھٹک کر قبول کیا ہو، جن میں سے ایک "زبانی روایت" کے تصور پر زور دینا کید بھی ہے۔ ہمارے ہاں اسلام کی جدید تعبیرات میں محض قرآن سے دلیل طلب کرنے کے نام پر احادیث کو بے اعتبار کرنے کی جو باضابطہ و منظم کوششیں ہوتی رہی ہیں — مثلاً اسلم جیراج پوری، عبداللہ چکڑالوی اور غلام احمد پرویز — ان میں اصل اعتراض احادیث پر 'سو دو سو سال، سینہ بہ سینہ، محض زبانی روایت کی بنیاد پر چلتے رہنے کے تصور' پر ہی کئے گئے ہیں۔ اس لئے عسکری کے ہاں زبانی روایت پر اصرار بلا جواز نہیں۔

لیکن ان کے بعض معترضین نے ان کے تصور روایت پر جو طویل بحثیں کی ہیں ان میں ایک شدید غلط فہمی یہ پیدا کی گئی ہے کہ ان کے ہاں زبانی اور سینہ بہ سینہ روایت سے مراد کچھ "خفیہ اسرار و رموز ہیں، جن کی تعلیم قدیم مذاہب باطنیہ کے پیشوا اپنے انتہائی قریبی پیروؤں کو دیتے تھے۔ یہ اسرار و رموز ان کی مذہبی کتابوں میں تحریر نہیں کئے جاتے تھے تاکہ راز فاش نہ ہو جائے"۔ (۷۱) عسکری کی تحریریں اس پر گواہ ہیں اور اپنے تصور روایت کی تفصیلات کے ذیل میں انہوں نے مولانا اشرف علی تھانوی سے جس طرح استشہاد کیا ہے اس کی روشنی میں یہ بات پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ان پر ہونے والے تمام اعتراضات میں یہ اعتراض انتہائی ناواقفیت یا کٹ حجتی کی بناء پر کیا گیا ہے۔ یاد رہے کہ عسکری جس تصور اسلام کے قائل تھے اسے وہ "روایتی" کہتے تھے۔ یعنی وہ اسلام جس میں تصوف اور صوفیاء کو خاص مقام حاصل ہے۔ وہ ابن عربی اور مجدد الف ثانی کے نام لیوا تھے۔ وہ اگرچہ وحدت الوجودی تصوف کے بھی قائل تھے، مگر ظواہر دین اور مطالبات شریعت کی پابندی کے نہ صرف قائل بلکہ ذاتی طور پر "کٹر پن" کی حد تک ان پر عامل بھی تھے۔ اور ان کے بعض دوستوں کی طرف سے ان پہ یہ الزام بھی تھا کہ وہ پابندی نماز پر تو کجا، سجدوں کے امتیاز پر بھی زور دیتے تھے۔ دین کی ظاہری تعبیرات میں ان کا پلڑا اعلائے ظاہر کی جانب جھکتا تھا، مگر ابن عربی اور وحدت الوجود کو وہ اسلام کے باطنی نظام کی ایک مضبوط حجت بھی سمجھتے تھے۔

عسکری پر اس طرح کے اعتراضات کا سب سے بڑا سبب یہی تھا کہ وہ ابن عربی اور وحدت الوجود کا نام کیوں لیتے ہیں، اور انہوں نے وحدت الوجود کے نام لیوا مسلک روایت کو کیوں اتنی اہمیت دی۔ (ان کے بعض معترضین کی تحریروں کے بین السطور یہ بہر صاف دیکھی جا سکتی ہے۔) حالانکہ عسکری تو ابن عربی کے معاملے میں جتنے محتاط تھے، اس کا اندازہ عسکری بنام فاروقی والے خطوط ہی سے ہو جاتا ہے 'کہ وہ اسے پڑھتے ہوئے مولانا اشرف علی تھانوی (جو ابن عربی کے مسلک سے اظہار رکھنے کے باوجود اس کی برأت میں کتابیں بھی لکھتے ہیں) اور مولانا حسین احمد مدنی کی کتابیں پڑھتے رہنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں۔ اپنا حال انہوں نے یہ لکھا کہ جب وہ ابن عربی کی فتوحات مکیہ پڑھ رہے تھے، تو اس کی تمہید میں یہ بات پڑھ کر کہ "قیامت کے دن تم سے یہ سوال نہیں ہوگا کہ فتوحات پڑھی تھی یا نہیں، وہاں تو یہی پوچھا جائے گا کہ نماز پڑھی تھی یا نہیں؟ یہ پڑھ کر میں نے اسرار و رموز کی فکر چھوڑ دی اور قرآن شریف اور حدیث شریف میں لگ گیا"۔ (۷۲)

جہاں تک ظاہری شریعت کے مقابلے میں باطنی اسرار و رموز کو اہم جاننے کا تعلق ہے، اس پر عسکری کی یہ رائے ہے:

> "باطن اور ظاہر تو ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔ ظاہر نہیں ہوگا تو باطن بھی نہیں ہوگا اور باطن نہیں ہوگا تو ظاہر بھی نہیں ہوگا۔ ان دونوں لفظوں میں سے جو بھی استعمال کیجئے دوسرے لفظ کا تصور ذہن میں ضرور پیدا ہوگا۔ شریعت اور طریقت انہی دو لفظوں کے مترادفات ہیں۔ چنانچہ جن روایتوں کی شکل مذہبی قسم کی ہے، ان میں شریعت کو چھوڑ کر کسی طرح کی بھی افادیت یا باطنی معنویت حاصل نہیں کی جا سکتی۔ گریا یہی باتیں ہیں جن کی خبر تاریخ افکار کے ماہروں کو نہیں ہوتی"۔ (فرانسس جلس کی کتابوں پر تبصرے، مشمولہ محراب، ۱۹۷۷ء، ص ۱۶۷؛ مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۶۱)

چونکہ وہ روایت کو دین اور تصوف کے مترادف سمجھتے تھے، اس لئے ایک مضمون میں انہوں نے تصوف کی کچھ اصطلاحیں استعمال کرتے ہوئے اس خیال سے کہ اسے باطنی اسرار و رموز کے مترادف نہ سمجھا جائے، یہ تلقین کرنا ضروری سمجھی تھی۔ "اس مضمون میں دو چار جگہ تصوف کی

اصطلاحیں اور صوفیا کے اقوال دکھائی دیں گے۔ ممکن ہے کہ اس سے آپ کو خیال گزرے کہ یہاں تو چھو چھا شروع ہو گیا"، لیکن چونکہ مسئلہ کچھ اور تھا اس لئے لکھا کہ "بس اتنی سی بات ہے۔ اس کے علاوہ یہاں تصوف سے مراد نہ دھوں سے ملاقات ہے، نہ ہمزاد کو قابو میں لانے کا نسخہ"۔ (وقت کی راگنی، ص ۲۱) لیکن مغربی جدیدیت کے پیدا کردہ طویل اسباب کی بنا پر چونکہ ہمارے ہاں مذہب اور تصوف کا مطلب اب "چھو چھا اور اسرار و رموز" ہی سمجھ لیا گیا ہے اس لئے اصل صورت حال کی خبر ماہروں کو بھی نہیں رہ گئی۔ (۷۳)

روایت اور جدیدیت کی اس ساری بحث "مشرق و مغرب" کی اصطلاحیں بکثرت استعمال ہوئی ہیں۔ یہاں مشرق، روایت کے اور مغرب، روایت مخالفت رویے، یعنی جدیدیت کے مترادف ہے۔ نہ کہ کسی "مبہم اور غیر واضح خدوخال والے جغرافیائی خطے" کے مفہوم میں۔ مگر اس کے باوجود عسکری کے ہاں مشرق و مغرب کی اصطلاحوں کے استعمال پر تعمیم پسندی کا اعتراض کیا گیا ہے۔ اور کہا گیا ہے کہ ان کا مشرق "مولانا حالی کے ایشیا کی معنوی اولاد ہے" اور انہی کی طرح اس کا مدلول و مصداق غیر واضح اور "جغرافیائی، تہذیبی، ادبی اور تاریخی حقیقت کے حوالے سے عاری" یا "ثقافتی سیاق و سباق سے ماورا، ایک منطقی استدلال زیادہ ہے"۔ مولانا حالی کے نزدیک جس طرح ایشیا ہندوستان یا زیادہ سے زیادہ عرب و ایران کا مصداق تھا، اسی طرح عسکری کے نزدیک بھی مشرق مسلمانوں اور زیادہ سے زیادہ ہندوؤں اور چینیوں کو محیط ہے۔ ایسی صورت میں جاپان کہاں جائیگا، جنوبی ہندوستان کے مختلف لسانی منطقوں، لنکا، انڈونیشیا اور افریقہ وغیرہ کا کیا بنے گا، لاطینی امریکہ کس کھاتے میں آئے گا، وغیرہ وغیرہ۔ اسی طرح عسکری کا مغرب بھی غیر واضح ہے۔ کیونکہ عملاً یہ مغربی یورپ اور اس کے ضمیمے کے طور پر امریکہ کے مصداق ہے۔ بتایا گیا ہے کہ مشرق کا یہ تصور اصل میں "اسی 'مغرب' کا تیار کردہ ساختہ (Construct) جسے وہ (عسکری) مغرب سے علیحدہ کر کے دیکھ رہے ہیں... جیسے ایڈورڈ سعید کے مطابق اہل مغرب نے اس لئے ایجاد کیا تھا کہ مشرق کی نمائندگی کا اہتمام کیا جا سکے"۔ لیکن عسکری نے ان دونوں کو غلط طور پر "دو متوازی یا متحارب اکائیوں کے طور پر جمع کر دیا ہے"۔ (۷۴) عسکری کے تصور روایت میں کارفرما تصور حقیقت کی نوعیت کو دیکھتے ہوئے اس اعتراض کا کوئی خاص جواز تو نہیں۔ مگر یہ جس غلط فہمی پر مبنی ہے اس کی تفہیم کی دوران اور بہت سے نکات سامنے آنے کا امکان ہے اس لئے اسے سمجھنا مفید رہے گا۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ مشرق و مغرب کا تصور عسکری کا ایجاد کردہ نہیں بلکہ اپنی پیدائش سے صدیوں پہلے سے چلے آ رہے تصور کو انہوں نے ایک خاص مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ جس میں جغرافیہ قطعی غیر اہم ہونے کے باوجود اس وقت غیر متعلق نہیں رہتا جب کچھ خاص تہذیبوں اور ان کی بنیاد میں کارفرما کچھ اصولوں کی بات ہو۔ اور وہ اصول اپنی عملی صورت میں قصۂ زمین بر سر زمین مشرق کا مضمون بن جائیں۔ خطۂ ارض کو مشرق و مغرب میں نہ جانے کس نے تبدیل کیا تھا۔ مگر یہ راز تو معلوم عوام ہے کہ کسی خاص جہت کا پابند نہ ہونے کے باوجود مشرقین و مغربین کی اصطلاحیں خدا نے بھی برتی ہیں۔ لہٰذا اتنا طے ہے کہ یہ معنویت سے خالی نہیں ہو سکتیں۔ پھر یہ اعتراض بھی تو ہو سکتا ہے کہ ہمارے علامہ اقبال بھی صرف دو زبانوں میں شاعری کرنے کے باوجود (اور جغرافیے کو ویسے بھی خاطر میں نہ لانے کے باوجود) پورے مشرق کے شاعر کیوں کہلائے؟ اور طہران کو عالم مشرق کا جنیوا بنانے کے خواب کیوں دیکھا کئے۔ ذرا خیال نہ کیا کہ گراں خواب چینی سنبھل چکے ہیں، وہ کیا کہیں گے؟ یہ اعتراض اگر درست نہیں تو اس سے یہ مفہوم نکلتا ہے کہ اقبال کے اندر کوئی خاص شے ہے جو اسے مغرب کی نسبت مشرق سے زیادہ جوڑتی ہے۔ جب ہم اس شے کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس کی تہہ میں چند اصول ہی نکلتے ہیں جو اسی مفہوم میں "منطقی استدلال" ہیں جس مفہوم میں عسکری کا مشرق!

ایک خاص مفہوم اور حدود میں مشرق و مغرب کی آویزش کا مسئلہ اصل میں رینے گینوں نے اپنی کتاب *East and West* (1924) میں اٹھایا تھا اور بات کپلنگ ہی کے ان الفاظ سے شروع کی تھی کہ 'مشرق، مشرق ہے اور مغرب، مغرب۔ اور دونوں کبھی نہیں ملیں گے'۔ مگر یہ بھی کہا تھا کہ اگرچہ بہت سے شواہد اسی بات کے حق میں ہیں اور میں اپنی ایک سابقہ کتاب *Introduction to the Study of Hindu Doctrines* میں اس اختلاف پر بہت کچھ لکھ بھی چکا ہوں، لیکن اگر میں اس بات سے کلیتاً متفق ہوتا تو یہ موجودہ کتاب نہ لکھتا۔ (Guenon, *East and West*, p 1ff) اس کتاب میں اور بعد ازاں دنیائے جدید کا بحران کے باب دوم "مشرق و مغرب میں آویزش" میں بھی گینوں نے ان عوامل پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے جنھوں نے مشرق اور مغرب کو اس مقام پر لا کھڑا کیا ہے۔ جس کا مختصر مفہوم یہ ہے کہ دنیا میں محض ایک نہیں بلکہ بہت سی تہذیبیں رہی ہیں۔ ان کے درمیان اختلافات و تضادات بھی رہے ہیں مگر تضاد و تخالف کی یہ سطح کبھی نہیں رہی، جو موجودہ مغرب اور مشرق کی دیگر تہذیبوں کے مابین ہے۔ روایتی تصور حقیقت میں یکسانی کی وجہ

سے مشرقی تہذیبوں کے درمیان بلندترین اصولوں کی سطح پر ہمیشہ اتفاق رہا ہے۔ ان کے اختلاف ضرور تھے مگر خارجی جغرافیائی حالات اور انسانوں کی قومی، نسلی و نفسیاتی کیفیات کے فرق کی بناء پر تھے، باطنی اصولوں کی بنیاد پر نہ تھے۔ قرون وسطیٰ کی مغربی تہذیب کی بنیاد بھی انہی برتر اصولوں پر تھی اور اس وقت مشرق و مغرب کی ان تہذیبوں کے درمیان افہام و تفہیم کے راستے بھی کھلے تھے۔ (East and West, p.139 ff) لیکن اس کے بعد مغرب میں تہذیب کی تمام تر ترقی اُن اصولوں سے انحراف کی بنیاد پر ہوئی اور اختتام ان کے انکار پر۔ اس کے بعد دیگر مشرقی تہذیبوں اور اس کے مابین باہمی تفہیم کے راستے بھی اسی تناسب سے بند ہوتے گئے۔ دنیائے جدید کا بحران میں گینوں نے بعض لوگوں کے اس سوال کا جواب دیا ہے کہ "آیا انسانیت کو مشرق و مغرب میں تقسیم کرنا کسی طرح بھی قرین حقیقت ہے؟" اس کا کہنا ہے کہ مشرق کی تمام تہذیبوں (مسلمان + ہندو + چینی) میں اسی روایتی نقطۂ نظر کا اشتراک ہے، جو مغربی تہذیب (یورپ + امریکہ) میں مفقود ہے۔

مشرق کی طرح مغرب میں جب تک یہ روایتی نقطۂ نظر موجود تھا ان دونوں میں کوئی بنیادی اختلاف نہیں تھا۔ اس اختلاف کا آغاز مغرب جدید سے ہوتا ہے، اور یہ "کچھ غیر واضح اور مبہم تعین والے جغرافیائی خطے" کا اختلاف نہیں بلکہ دو مختلف ذہنی رویوں کا اختلاف ہے۔ مغرب اب بھی اگر اپنی پرانی "روایت" کی طرف لوٹ آئے تو مشرق سے اس کی حقیقی آویزش ختم ہو سکتی ہے، جس کا آغاز اس کی اپنی اصل روایت سے انحراف کی صورت میں ہوا تھا، کیونکہ حقیقی روایت ہر جگہ اور ہمیشہ ایک ہی ہے۔ لہٰذا مغرب اگر "روایت" کی طرف لوٹتا ہے تو وہ اپنی ہی اصل کی طرف لوٹے گا۔ اس خاص سیاق و سباق میں گینوں یہ نتیجہ بھی نکالتا ہے کہ روایت کی طرف لوٹنا اس "جدیدیت" کے خلاف ہوتا ہے (جس نے نشاۃ ثانیہ کے بعد مغربی فکر میں راہ پائی ہے)، مغرب کے خلاف ہوتا نہیں ہے۔ (Crisis of the Modern World, pp16-17, 25-26.) مشرق و مغرب کی اس بحث کو سید حسین نصر نے ایک اور ہی سطح پر پہنچا دیا ہے۔ مشرق کی مختلف تہذیبوں میں پائے جانے والے روایتی علم کے بارے میں اس کا کہنا ہے کہ چونکہ "یہ محض کچھ مشرق تک ہی محدود نہیں تھا... (اس لئے) اسے محض ایک جغرافیائی اصطلاح کے حوالے سے مشرقی نہیں کہا جا سکتا، بلکہ اس کا تعلق آفاقی وجود کے مشرق سے ہے۔ یا شیخ الاشراق شہاب الدین السہروردی کی اصطلاح میں اس کا تعلق نور کے مشرق یعنی اشراق سے ہے۔ جو کائناتی و آفاقی نظام مراتب کا حصہ ہے، و ہذا منبع انوار ہے"۔ (Nasr, *Islamic Art and Spirituality*, pp. 87-88)

ان امور کے پیش نظر اس بحث میں یہ سوال زیادہ اہم نہیں رہتا کہ "مشرق و مغرب کی اس مبینہ آویزش میں جغرافیئے کا کیا ہوگا؟" اور یہ کہ "مشرق صرف ہندوستان یا عجم نہیں"۔ عسکری نے وقت کی راگنی میں جب مغربی طرز احساس اور تصور حقیقت کے مباحث میں مشرق کی اصطلاح استعمال کی تھی تو مشرقی علوم میں اپنی معلومات کا دائرہ صرف فارسی اور اردو تک محدود ہونے کے احساس کے تحت ہی انہوں نے یہ جملہ لکھا تھا کہ "مشرقی ادب کے ضمن میں میری واقفیت کا دائرہ فارسی اور اردو تک محدود ہے"۔ (وقت کی راگنی، ص ۴۲) شاید اسی سے یہ سمجھ لیا گیا کہ عسکری کو پورے مشرق کی طرف سے بول کر زیادتی کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ محمد عمر میمن نے بعض پاکستانی دانش وروں کو عسکری کی اس جرأت رندانہ پر خاصہ خفا پایا ہے:

> In casual conversations with some Pakistani intellectuals, I have often, even as recently as 2001 , found them criticizing 'Askar for what they felt was his unwarranted inclusion of just about every religion and culture east of the Suez in what is essentiallyand narrowly an Islamic worldview. (A.u.s. vol. 19, p. 262)

مگر اس کے باوجود انہوں نے تمام تر حقیقی اور موجود اسباب کی بناء پر عسکری کے اردو فارسی میں بند ہونے کو کسر نفسی اور تجاہل عارفانہ قرار دے کر یوں ماننے سے انکار کر دیا ہے کہ وقت کی راگنی کی "اندرونی شہادتیں اس بات کی تائید نہیں کرتیں کہ عسکری مشرق کی مذہبی، ثقافتی اور ادبی روایت کو نہیں جانتے تھے"۔ اور یہ گینوں کی فکر کا حامل نہ ہونے کے باوجود (یا شاید اسی وجہ سے!) میمن نے ان عوامل کی تفصیلی نشاندہی کی ہے جن کی بناء پر مشرق کی بڑی تہذیبوں کو تصور حقیقت کی بناء پر اپنی اصل میں متحد مگر خارجی اوضاع میں مختلف کہا جاتا ہے۔ اسلام اور مشرق کی دوسری تہذیبوں میں اصولی سطح یعنی تصور توحید میں پائے جانے والی وحدت کا مفصل بیان کر کے اُن کا کہنا ہے کہ عسکری کے ہاں اس بارے میں جو چند اشارات پائے جاتے ہیں ان سے اس پوری کہانی کا پتہ نہیں چلتا کہ انہیں مشرق کی عقلی دانش و حکمت میں کس قدر گہرا رسوخ حاصل تھا۔ اور یہ کہ بدقسمتی سے انہوں نے اپنے قاری کو اتنا عالم فاضل سمجھ لیا تھا کہ وہ بھی انہی کی طرح ایک عاشق کی سی رغبت کے ساتھ ان تصورات کو اپنے اندر جذب کر چکا ہوگا۔ (Aus,19, p.262-65)

اس طرح مشرق کا مفہوم عسکری کے ہاں چند ایسے ماورائی اور غیر مادی اصولوں کی بناء پر تشکیل پاتا ہے، جو مغرب کی مادیت کے مقابلے میں ایک برتر سطح پر ایک ہی اصل سے نکلتے ہیں۔ ہاں اگر اس بات سے اختلاف ہو کہ توحید کا تصور دنیا کی تمام قدیم تہذیبوں کا بنیادی حصہ نہیں رہا تو مشرق کو تہذیبی و ثقافتی سیاق و سباق سے ماورا مغرب کا تیار کردہ ایک ساختہ ضرور سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ رائے قائم کرنے سے پہلے ہسٹن اسمتھ کی کتاب The Religion of Man ضرور پڑھ لینی چاہیے۔ اصل میں تہذیب و ثقافت کی میکانیات کو صرف مادی، افادی اور سیاسی و معاشی اصطلاحات میں بند سمجھنا، مطالعہ تہذیب کے اس منہاج کا حصہ ہے، جس پر مفصل بحث سراج منیر نے اپنی کتاب ملت اسلامیہ کے باب ''مطالعہ تہذیب کے اصول'' میں کی ہے۔ یہ منہاج بنیادی طور پر غلط نہیں، صرف ادھورا اور یک رخا ہے۔ '' جدید علمیات کا ایک بڑا مسئلہ یہ ہے کہ وہ مذہب جیسے عظیم مظہر کو اپنے دائرہ علم سے خارج بھی نہیں کر سکتی اور خود ساختہ تجربی منہاج پر یقین رکھنے کی وجہ سے وحی اور اس کے مبداء کے ورائے انسانی تصور کو قبول بھی نہیں کر سکتی''۔ (ملت اسلامیہ، ص ۱۹) کیوں نے جدید مغربی تہذیب کی ایک بڑی خامی یہ بتائی ہے کہ یہ اپنے خود ساختہ اصولوں ہی کو حتمی، قطعی اور حرف آخر ان کر دیگر مشرقی تہذیبوں پر بھی انہیں ٹھونستی ہے۔ اور تصور حقیقت سے اپنے انحراف، جو بجائے خود ایک ابنارمل شے ہے، کی تصحیح کرنے کے بجائے مشرق کی نارمل صورت حال کو بیماری گردانتی ہے۔ یاد رہے کہ یہاں بات صرف اصولی سطح پر ہو رہی ہے، مشرق کے اندرونی زوال اور پسماندگی کی نہیں جو بحث کی ایک دوسری سطح ہے۔ اس ذیل میں حسین نصر کا تجزیہ دیکھنا چاہیے، جس میں مشرقی خصوصاً اسلامی تہذیب کی پسماندگی کی توجیہ زوال کے مظہر سے کی ہے، (جو کسی بھی تہذیب کی ارضی جہت کا مقدر ہوتا ہے) نہ کہ اسے اصل الاصول سے انحراف قرار دے کر، جیسا کہ مغرب کا معاملہ ہے۔ (Nasr, Islam and Plight of Modren Man, ch. 10, p.127ff)

لہٰذا تاریخ اور جغرافیے کو نظر انداز کر کے عسکری نے مشرق کے سلسلے میں جس ''تعمیم پسندی'' کا ثبوت دیا ہے، اس کی بنیاد ایک ایسی ''تخصیص'' (تصور حقیقت) پر ہے، جس سے صرف نظر کر کے اصول سازی وہ خطرناک نتائج پیدا کرتی ہے جن میں انہوں نے مغربی ادب کا مرکزی نقطہ تلاش کرنے والے بعض اہل مغرب کو ملوث پایا ہے۔ (وقت کی راگنی، ص ۲۲) لہٰذا وہ اس بار مشرق کے سلسلے میں تعمیم کی ذمہ داری قبول کرنے سے گھبرا کر تخصیص کی اس دلدل میں نہیں پھنسے، جس میں وہ پہلے اپنے ادبی مسائل کو محض ادب ہی کی سطح پر حل کرنے اور کسی ماورائے انسانی وجود سے پہلو بچا کر پھنسے رہے تھے۔ (۷۵)

مشرق و مغرب کی یہی آویزش عسکری سے پہلے اقبال کے اندر بھی ہوتی رہی ہے۔ لیکن اقبال کا اپنا زمانہ اور اپنے حالات تھے اور ان کے نتائج بھی الگ تھے۔ تب ان کا مشرق ایک مہیب غلامی میں جکڑا ہوا تھا۔ اور مغرب تسخیر فطرت، صنعتی تمدن، عسکری مہارت، جمہوری اقتدار اور زندگی کی نئی قوتوں سے لیس تھا۔ اقبال نے اگرچہ اس کے باوجود اسے بھی معرض ہلاکت میں دیکھ لیا تھا، مگر اس کے مقابلے میں مشرقی اقوام کے ذوق عمل کے فقدان کا علاج مغرب کی اس تازہ دمی سے کرنا چاہتے تھے جو نشاۃ ثانیہ کے بعد اسے اپنی قوتوں کے پُر اعتماد استعمال سے حاصل ہوئی تھی اور

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر   فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

کے قائل تھے۔ مشرق و مغرب کی آویزش کے اس سلسلے میں اقبال اور رینے گینوں یا عسکری کے تصور روایت کا باہمی موازنہ اپنے اندر مطالعے کا بہت سا سامان رکھتا ہے۔ مگر ہمارے موضوع کی محدودیت آڑے آتی ہے۔ لیکن اتنا کہے بغیر چارہ نہیں کہ رینے گینوں اگر مغرب کو واپس اُسی تصور حقیقت پر لوٹانا چاہتا تھا، جو اس کے نزدیک ناممکنات میں سے تھا، تو اقبال بھی مغرب کی دانش برہانی کو دانش نورانی سے منور دیکھنے کے خواہاں تھے۔ اس مشترک مقصد کے بیچ تصورات و نظریات کی ایک وسیع دنیا ہے، جس میں بہت کچھ یکساں نہیں ہے۔ اقبال حکیم الامت تھے۔ ان کی نظر وسیع تھی۔ اور ان کے قلب پر عشق رسول کا سایہ تھا۔ اگرچہ ان کی بعض تعبیرات بھی معرض سوال میں آتی رہی ہیں مگر ان کا فرمان،

بمصطفیٰ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست   اگر بہ او نرسیدی تمام بولہبی است

ہمارے لئے معیار حتمی ہے۔ اس لئے بحیثیت مجموعی ان کا تصور مذہب ہمارے حسابوں زیادہ ثقہ اور مستند ہے۔

اگرچہ عسکری بھی اپنی پشت پر مولانا اشرف علی تھانوی کی سند کا سہارا رکھتے تھے، مگر ان کے تصور روایت میں، بلکہ ان سے زیادہ رینے گینوں کے خیالات میں وحدت ادیان اور تصور نبوت کے حوالے سے چند در چند سوالات اٹھتے ہیں، جن پر بحث کا یہ موقع نہیں۔ لیکن راقم کا ذاتی طور پر خیال ہے کہ جہاں تک دین اسلام کی تعبیر و تفسیر کا تعلق ہے، ہم رینے گینوں اور اس کے مکتبہ فکر کی تشریحات کے محتاج نہیں۔ اس بارے میں ہمارے لئے مستند اور ثقہ تصور اسلام کافی ہے۔ مگر ایک میدان ایسا ہے، جس میں ہم رینے گینوں کو نظر انداز کر کے جدید مغربی

تہذیب کے بارے میں کوئی صحیح نقطۂ نظر قائم نہیں کر سکتے۔ وہ ہے جدید دنیا کی نوعیت اور اس پر رینے گینوں کی تنقید۔ سولہویں صدی کے بعد سے آج تک مغربی فکر جس رخ پر چلی ہے اس کی حقیقی نوعیت کو سمجھنا ہمارے لئے بے حد ضروری ہے۔ اس کے بغیر ہمارے لئے اس کے بارے میں کوئی فیصلہ کر کے درست ردعمل متعین کرنا اتنا ہی مشکل ہے جتنا بحالات موجودہ مغرب جیسا بن جانے کی خواہش سے بچنا۔

آج جدید دنیا، مغرب اور ترقی تقریباً ہم معنی الفاظ ہو گئے ہیں۔ مغرب نے اپنے لئے ترقی کا جو رخ متعین کیا ہے، حقیقت یہ ہے کہ آج کے انسان کے پاس ترقی کا کوئی معیار اس کے علاوہ نہیں رہ گیا۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ یہ ترقی جن اسباب کی بناء پر ممکن ہوئی وہ اسباب اس کا معیار بھی بن گئے ہیں۔ لیکن یہ شے آسانی سے گرفت میں نہیں آتی۔ مغرب کی موجودہ ترقی کے بہت سے اسباب گنوائے جا سکتے ہیں۔ مگر اس کا بنیادی سبب نشاۃ ثانیہ کے بعد کے انسان کا وہ ذہنی رویہ ہے جو اس نے دنیا اور اس کی اشیاء کی طرف اختیار کیا تھا۔ یعنی اگر اور نہیں تو کم از کم اپنے تمام عملی معاملات میں انسان اور دنیا سے اوپر کی ہر شے کو نظر انداز کر کے، صرف اسی دنیا ہی کو مطمح نظر بنا لینا۔ اسی ذہنی رویے نے اس سائنسی طریقہ کار کو جنم دیا تھا جس نے ہر طرح کے غیر مادی اور غیر حسی معاملات کو علمی منہاج کی خود ساختہ تعریف سے خارج قرار دے دیا تھا۔ انسان کی توجہ کا مرکز عالم مادی بن گیا اور وہ خود اپنے سے برتر کسی درجہ وجود کے سامنے جواب دہ نہ رہا تھا۔ نتیجتاً جتنی بھی ترقی ہوئی اس کا تعلق صرف اسی دنیا اس کی ضرورتوں و لذتوں سے تھا۔ یہی اس انسان کا سیکولر ہیومنزم ہے، صرف دنیا اور انسان! پیچھے عالم ارواح نہ آگے عالم آخرت!

اول و آخر ایں کہنہ کتاب افتادہ است

اب انسان کا مطمح نظر نجات کی بجائے ترقی تھا۔

انسان، دنیا اور آخرت کے بارے میں یہ رویہ اختیار کئے بغیر موجودہ مغرب کی سی ترقی ممکن نہیں۔ مغرب نے اس ترقی کو ایک عالمگیر معیار بنا دیا ہے، اور مختلف فلسفوں کے ذریعے "سائنٹفک انداز" میں یہ ثابت کر دیا ہے کہ کرۂ ارض پر اس تصور حیات کے علاوہ تمام تصورات بے عقلی اور جہالت کے پروردہ ہیں اور پسماندگی، بے عملی اور غربت کو جنم دینے والے ہیں۔ ظاہر ہے کہ پسماندہ، جاہل اور کم عقل تو کوئی بھی نہیں کہلانا چاہتا۔ لہٰذا

آوارۂ غربت نتواں دید صنم را   وقت ست کہ بت کدہ سازند حرم را

کے مصداق دنیا و مادہ پرستی کے اس مقام پر مغرب خدا اور مذہب کو نظر انداز کئے بنا نہیں پہنچ سکتا تھا۔

مذہب نے دنیا کو جو سب سے بڑا مقام دیا ہے، وہ یہ ہے کہ دنیا آخرت کی کھیتی ہے۔ یعنی یہ غیر اہم تو کسی طرح بھی نہیں، کیونکہ نجات اخروی کا بہت بڑا ذریعہ ہے۔ مگر مقصود بالذات بھی نہیں ہے۔ دنیا اور اس کی ترقی اگر اس مقصد کے حصول میں معاون ہے تو ٹھیک ورنہ نہیں۔ تسخیر فطرت، صنعتی تمدن، تعلیمی و اصلاحی ادارے، سماجی سیاسی نظام، فرد و سماج کے رشتے، اخوت، جمہوریت، مساوات اور انصاف! ان سب کا مقصد اگر ایسی دنیا کا قیام ہے جو انسان کو خدا سے جوڑنے اور اس کی نجات اخروی کی منزل کا ایک ذریعہ ہے تو پھر دنیا کا یہ تصور نشاۃ ثانیہ سے شروع ہونے والی مغربی تاریخ سے نہ صرف غائب ہے بلکہ سراسر اس کی مخالف سمت میں ہے۔ یعنی دنیا برائے دنیا، انسان برائے انسان، اور ترقی برائے ترقی۔ اور فن برائے فن!

مغرب اپنی ترقی کے جس مقام پر پہنچ چکا ہے وہ ہم جیسے پسماندگان شوق کے لئے ہنوز خواب ہے۔ مگر مغرب کے اندر ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو اس ہمہ بہبود و فلاح، عروج اور ترقی و کمال، کسی نہ کسی طور مغرب کے زوال کی پیش گوئی نہ کرتے آ رہے ہوں۔ قطع نظر اس کے کہ مغرب ان سب حاصلات کے باوجود کس طرح زوال پذیر ہے، یہاں ہمارے نقطۂ نظر سے اہم بات یہ ہے کہ زوال کی ان تمام پیش گوئی کرنے والوں کے ہاں زوال کے اسباب کو عموماً تہذیب کی مادی تعبیر اور تاریخ کی افقی حرکت میں تلاش کیا جاتا ہے۔ رینے گینوں ان میں شاید پہلا مفکر ہے جس نے مغرب کی ترقی اور عروج اور اس کے زوال کے اسباب کی توجیہ و تجزیہ محض مادی تعبیرات سے نہیں، بلکہ سمت اور نارملٹی کا ایک ماورائے طور انسانی اور مابعد عالم طبعی معیار سامنے رکھ کے کیا ہے۔ یعنی اس نے دنیا کی تمام تہذیبوں کی طرح مغربی تہذیب کی ترقی و زوال کو تصور حقیقت کے معیار پر پرکھا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ مختلف کتابوں میں اس نے تہذیب کے مختلف مظاہر کا مطالعہ خود عقل سلیم اور دنیاوی اسباب و علل کی روشنی میں کر کے دکھایا ہے کہ کس مرحلے پر اور کن اسباب کی بنا پر اس تہذیب کا سفر مسلسل پستی کی جانب ہے۔

گینوں نے اس تہذیب کی خامی صرف یہی نہیں بتائی کہ یہ مذہب اور خدا کا انکار کر کے خود مادیت کا شکار ہو گئی ہے بلکہ یہ بھی کہ اس نے مذہب جیسے ادارے کو بھی مادی اور نفسانی تعبیرات کے ذریعے اتنا خراب کر دیا ہے کہ بظاہر روحانی نظر آنے والے امور بھی عقلیت پرستی کی

ایلیٹ میں آ کر محض دنیاوی افادیت تک محدود ہو گئے ہیں۔ ان تعبیرات کا نتیجہ یہ ہوا کہ آج مغرب اور اس کے تتبع میں ہمارے ہاں بھی ایمان و اعتقاد کے بجائے عمل اہم ہو گیا ہے۔ اور عبادات کے بجائے اخلاقیات پر زور دیا جانے لگا ہے۔ اسی طرح عقائد کو عقل کی روشنی میں پرکھنا، انہیں مذہب کا لازمی جز نہ سمجھنا ان میں وقتاً فوقتاً تبدیلیاں ہوتے رہنے کا قائل ہونا، (عقائد تو روایت کی تشکیل کے دوران بنتے ہیں۔ ایلیٹ) عبادات کو وقتی ضرورت اور تربیتی کورس سمجھنا اور مذہب کو کلچر کی پیداوار جاننا، یا اس کے پیچھے ایمانی و اعتقادی معاملات کو نظر انداز کر کے اسے معاشرتی ضابطۂ اخلاق کا متبادل بنانا، وغیرہ ایسی ہی تعبیرات کا مجموعہ ہے۔

رینے گینوں کا کہنا ہے کہ مغرب کی جدیدیت نے پہلے جن ہتھیاروں سے اپنے گھر میں عیسائیت کو برباد کیا ہے انہیں اب وہ اپنے ترقی پسندانہ معیارات و آلات کی عالمگیر برآمد کے ذریعے ساری دنیا میں پھیلا رہا ہے۔ جس طرح روایت مذہبی اور غیر مذہبی دونوں طرح کی ہوتی ہے اسی طرح مذہب بھی روایتی اور غیر روایتی دونوں طرح کا ہوتا ہے۔ غیر روایتی مذہب سے وہ مذہب مراد ہے جس کی تعبیرات اپنی روایت کے مستند نمائندوں کے بجائے جدید عقلی معیارات کی روشنی میں ہوں۔ عسکری نے روایت کے حوالے سے مغرب کے ذہنی انحطاط کے تین دور بتائے ہیں پہلا دور روایت کی تحریف کا ہے، جس میں اصلی حکمت اور اصلی عیسائیت کو از سر نو زندہ کرنے کے نام پر دینی عقائد و مابعد الطبیعیاتی اصولوں اور رموز میں تحریف کی گئی۔ دوسرا دور روایت کی مخالفت اور انکار کا تھا، جس میں خدا اور دین کی کھلم کھلا مخالفت کی گئی، یہ روشن خیالی یعنی اٹھارویں صدی سے بعد کا دور ہے۔ تیسرے دور یعنی بیسویں صدی میں نئے مذہب اور نئے خدا ایجاد کیے جا رہے ہیں۔ (مقالات عسکری، ج ا، ص ۶۰۔ ۲۵۹) گینوں کے تصورات کے یہ وہ پہلو ہیں جنہیں نظر انداز کر کے آج ہم جدید مغرب کو سمجھ سکتے ہیں اور نہ اپنے مذہب کو جدیدیت کے اثرات سے محفوظ رکھ سکتے ہیں۔ عسکری نے رینے گینوں کی کتابوں سے مغربی فکر کی ایسی ہی تعبیرات سے دینی طلباء کو آشنا کرانے کے لئے ایک کورس تیار کیا تھا جو ان کے انتقال کے بعد "جدیدیت" کے عنوان سے چھاپ دیا گیا تھا۔ (۷۶) یہ چھوٹی سی کتاب اتنی ہنگامہ خیز ثابت ہوئی کہ ان کے انتقال کے پانچ سات سال بعد تک اس پر ترقی پسندوں، جدیدیت پرستوں اور جدیدیت کے متاثرین اسلام پسندوں کا ردعمل آتا رہا تھا۔ جو بذات خود اس بات کا ثبوت تھا کہ مغرب اپنے نظریاتی لاؤ لشکر سمیت ہمارے اندر کتنی بڑی حد تک گھس آیا ہے۔

سابقہ صفحات پر ہم نے ان تین امکانات کا ذکر کیا تھا جن کے بارے میں عسکری کا کہنا تھا کہ نہ مغرب جیسا ادب پیدا کرنے میں ہماری نجات ہے، نہ بحالت موجودہ پورا مشرقی بن کر رہنا ہمارے لئے ممکن ہے اور نہ مشرق و مغرب کا امتزاج ہی ہو سکتا ہے۔ اس پر سلیم احمد نے لکھا تھا کہ "ہماری عافیت کے قلعے پر حملہ کر کے عسکری ہمیں تنہا چھوڑ دیتے ہیں"۔ سلیم احمد نے جب عسکری سے ان مسائل کا حل پوچھا تو ان کا جواب تھا "نماز پڑھو"! عسکری کے اس جواب کو بالعموم اردو کے ادبی حلقوں میں ایک تھکے ہارے ذہن کا اعتراف شکست سمجھا گیا ہے۔ خود سلیم احمد نے بھی لکھا تھا کہ "مغرب نے ہمارے عقیدے خراب کر دیئے، مغرب نے ہمارے اخلاق خراب کر دیئے، مغرب نے ہماری معاشرت خراب کر دی، معلوم نہیں اتنی بہت سی خرابیوں کے بعد ہماری نماز بھی ٹھیک ہوتی ہے یا نہیں"۔ (سلیم احمد، عسکری انسان یا آدمی، ص ۸۰) سلیم احمد نے یہ جملہ لکھنے کے بعد عسکری کی ان تعبیرات کے جواز میں اگرچہ خود بھی بہت کچھ لکھا ہے، مگر ان کے اس جملے کی بازگشت ہمارے ہاں آج تک سنائی دیتی ہے۔ بس صرف یہ کہ اب نماز کے بجائے ادب کا ذکر آتا ہے۔ مسئلے کی گمبھیرتا اسی سے ظاہر ہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے مضمون "نئی تنقید کا منصب" میں عسکری کے تصور روایت کے ادبی اطلاق پر بات کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "یہ سوال اپنی جگہ رہتا ہے کہ ہمارے دور میں جب روایتی معاشرے، جو بھی مابعد الطبیعیات پر قائم تھے، ختم ہو گئے ہیں اور جو رہ گئے ہیں وہ بھی مٹ رہے ہیں، ہمیں کیا کرنا چاہیے۔ مثلاً چین اپنے مابعد الطبیعیاتی معاشرے سے بالکل بدل گیا ہے۔ ہندوستان کا ہندو اور اسلامی معاشرہ، مشرق بعید، مشرق وسطی و افریقہ کے اسلامی معاشرے تیزی سے ٹوٹ پھوٹ کر بدل رہے ہیں۔ آخر یہ روایتی معیار کیسے نافذ کیے جا سکتے ہیں؟" (جالبی، ڈاکٹر جمیل، نئی تنقید، ص ۴۱)

ان کا کہنا ہے کہ جب یہ سوال عسکری کو پریشان کرتا ہے تو وہ "نہ ابن عربی سے رجوع کرتے ہیں اور نہ شیخ وہاج الدین صاحب سے، یا مولانا اشرف علی تھانوی صاحب سے، بلکہ مغربی ادب کی اُس روایت کو جذب کرنے کا مشورہ دیتے ہیں جو فلوبیر اور بودلیر سے شروع ہو کر جوئس اور پاؤنڈ تک پہنچتی ہے، اور جس میں انہیں مشرقی مابعد الطبیعیات کی مغربی صورت نظر آتی ہے"۔ (ایضاً، ص ۴۲) یہ بات جالبی صاحب نے اس اقتباس کے پیش نظر کہی ہے:

> ”مشرقی ادیب جب تک فلوبیئر اور بودلیئر سے شروع ہونے والے ادبی سلسلے اور جوئس، پاؤنڈ اور لارنس کو اپنے اندر جذب نہیں کریں گے بامعنی ادب تخلیق نہیں کر سکیں گے... اب یہ مشرقی ادیبوں کا کام ہے کہ وہ آنکھیں بند کر کے مغربی تہذیب کے دھارے میں بہتے ہیں یا آنکھیں کھول کر قدم جمانے کی کوشش کرتے ہیں“۔ (وقت کی راگنی، ص ۵۷)

اس بنا پر جالبی صاحب کا کہنا ہے کہ ”یہ وہ مقام ہے جہاں عسکری صاحب کا نقطۂ نظر ہمیں گنبد بے در میں لے جا کر چھوڑ دیتا ہے... اب سوال یہ ہے کہ عسکری صاحب کا معیار روایت نئی ادبی تنقید کا معیار بن سکتا ہے؟ اور میرا خیال ہے کہ اس کا جواب نفی میں ہے“۔ (ایضاً، ص ۳۲)

جہاں تک مذکورہ اقتباس کے حوالے سے اس بات کا تعلق ہے، جیسا کہ ہم نے سوانحی باب میں بھی تفصیلاً عرض کیا تھا کہ عسکری فلوبیر بودلیر اور جوئس و لارنس وغیرہ کو جذب کرنے کا مشورہ اس لئے نہیں دے رہے تھے کہ انہیں کوئی راہ سجھائی نہیں دیتی تھی بلکہ صرف ایک عبوری دور کے لئے دیتے ہیں۔ جو بقول انہی کے مشرق کے لئے لارنس کا مشورہ ہے کہ وہ مغربی ادب کو جذب کر کے اپنی راہیں خود متعین کرے۔ (وقت کی راگنی، ص ۴۰) عسکری قطعی یہ نہیں کہتے کہ ہمیں ان مغربی ادیبوں پر قناعت کر کے بیٹھ رہنا چاہیے۔ بلکہ اس لئے کہ چونکہ فی الحال ہمارا مقدر بھی مغربی اثرات کا اسیر رہنا ہے، اس لئے وہاں کے رجحانات سے واقف رہنے کے لئے ان مغربی ادیبوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی ضرورت ہے، جنہوں نے ”انسانی زندگی کے خارج اور باطن اور فن کی ماہیت کی تفتیش“ بے مثال طریقے پر کی اور جنہوں نے انسانی زندگی سے آگے بڑھ کر ”پرانی مابعد الطبیعیات کو سمجھنے کی کوشش بھی کی“ ہے۔ (وقت کی راگنی، ص ۵۴) کہنے کا مقصد یہ ہے کہ عسکری کا یہ مشورہ ایک خاص سیاق و سباق میں تھا۔ پھر یہ کہ جس زمانے یعنی ۱۹۶۰ء کا یہ اقتباس ہے اس کے بعد تو عسکری کا رجوع مسلسل ابن عربی، مجدد الف ثانی اور مولانا اشرف علی تھانوی کی طرف رہا ہے۔ حتیٰ کہ کیر کے گور کی طرف بھی نہیں۔ اور اسی پر وحید اختر جیسے جدیدیت پسندوں کو اعتراضات ہوئے تھے۔

لیکن راقم کو یہ ماننے میں کوئی تامل نہیں کہ اس دور میں عسکری نہایت مشکل میں تھے۔ کیونکہ مغربی ادب نے انہیں ایک ”گنبد بے در“ میں لا چھوڑا تھا۔ انہوں نے اپنے طور پر روایت کا در وا کر کے ایک نیا دریچہ کھولنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن اردو ادب کی بعد کی صورت حال سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو ادیبوں نے عسکری کی اس جہت کو اپنے لئے قابل توجہ نہیں سمجھا۔ محمد عمر میمن نے بھی اس بات کو اردو کی بدقسمتی قرار دیتے ہوئے اس طرف اشارہ کیا ہے۔ (Aus, 19, p262) لیکن کم از کم عسکری کے دو بڑے متوسلین ناقدین یعنی سلیم احمد اور ڈاکٹر جمیل جالبی ہی نے ان سے تھوڑا بہت اختلاف کر کے نجات کے راستے وہی تجویز کئے ہیں۔ یہ اور بات ہے یہ مصرعہ اتنا تیز حا ہے کہ اس پر گرہ لگانا آسانی سے ممکن نہیں۔ سلیم احمد کا تو پورا کام اس پر اس شدت سے گواہ ہے کہ دلیل کی بھی ضرورت نہیں صرف ان کا مضمون ”ایک ذاتی مسئلہ“ ہی دیکھ لینا کافی ہے۔ اور جالبی صاحب کا مذکورہ مضمون ہی اس بات پر شاہد ہے۔ ان کے مضامین ”نئی تنقید“ اور ”تنقید کا منصب“ معاصر تنقید کی ان نارسائیوں کا نوحہ ہیں، جن کے خلاف پہلی موثر آواز عسکری نے ہی اٹھائی تھی: ”اس وقت ہمارا معاصر ادب کم و بیش مغربی ادب کا چربہ بن کر رہ گیا ہے“۔ اس جملے پر عسکری کا گمان ہونے کے باوجود یہ ان کا نہیں؛ جالبی صاحب کا ہے۔ (نئی تنقید ص ۱۸) اسی لئے تنقید کے سماجی، مارکسی، تاثراتی، نفسیاتی اور جمالیاتی خانوں کو کسی بڑے کل میں ہم آہنگ کرنے کے لئے ٹکڑوں میں بٹی نئی تنقید کو ”امتزاجی مزاج کی حامل“ بنانے کے لئے وہ عسکری کے تصور روایت کا جائزہ لیتے ہوئے ان کے معیار روایت کو ”گنبد بے در“ کہہ کر لکھتے ہیں۔

> ”اب ایک صورت تو یہ ہے کہ ہم مابعد الطبیعاتی معاشرے کے دوبارہ قیام کے لئے جدوجہد کریں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ مغرب کے اثرات کو آنکھیں بند کر کے قبول کرنے کے بجائے شعور کے ساتھ انتخاب کے ذریعے قبول کریں اور مغرب کی روایت کے اس حصے کو قبول کریں جو ہماری روایت سے قریب تر ہو۔ لیکن اس صورت میں بھی مغرب کا سیلاب ہمیں یقیناً بہالے جائے گا۔ مغرب کا المیہ یا اس کا انجام اپنی جگہ ہے، لیکن ہمیں پہلے اپنے المیے کی فکر کرنی چاہیے، جو مغرب سے کہیں زیادہ بڑا ہے۔ مغرب کا سیلاب مشرق کے باطن کی دہلیز تک پہنچ چکا ہے اور اب ہم اسے نہیں روک سکتے۔ آخر کو ادھر ہم ننگے ہاتھوں پر کب تک روکتے رہیں گے؟“ (ایضاً ص ۴۳)

اس اقتباس میں تجویز کردہ مسئلے کا حل کس اعتبار سے عسکری سے مختلف ہے؟ عسکری کے بارے میں جالبی صاحب کی یہ بات البتہ صد فی صد درست ہے کہ وہ ”ایلیٹ سے متاثر بھی ہیں اور اسے شدت سے رد بھی کرتے ہیں“۔ (ایضاً ص ۳۷) مگر ہمارا خیال ہے کہ ایلیٹ اور عسکری میں راستے کے تھوڑے بہت اشتراک کے ساتھ اصل فرق منزل کا ہے عسکری نے جدیدیت۔ مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ کے عنوان سے جو تحریر لکھی تھی وہ ان کی نہایت سوچی سمجھی رائے تھی۔ اور اگرچہ چھپنے کے لئے نہیں تھی مگر شائع ہو کر رہی۔ جبکہ ایلیٹ نے Primer of Modren Heresy لکھی اور چھپوائی بھی، مگر پھر نامطمئن ہو کر واپس لے لی۔ مزاجوں، ارادوں اور مہمات کا یہ فرق

عسکری اور ایلیٹ کے فرق کے بارے میں بہت کچھ بتاتا ہے۔

جو تجویز بہت پہلے ڈاکٹر جمیل جالبی نے تنقید کے مختلف دبستانوں کے امتزاج کے سلسلے میں دی ہے وہ جدید تر اردو تنقید کی ایک غالب آواز ہے۔ اس خاص مفہوم اور حدود سے قطع نظر، یہ سلیم احمد کے کسری آدمی کے مقابلے میں پورے آدمی کے ہمہ جہت نقطہ نظر سے ادب کو پرکھنے کا مطالبہ ہے، اور صرف ادبی تنقید میں نہیں بلکہ مختلف تہذیبوں اور ثقافتوں کے باہمی ارتباط میں بھی اس کی ضرورت محسوس کی جا رہی ہے۔ آصف فرخی نے بھی عسکری کے مشرق و مغرب کے آویزش کو سیموئل ہنٹنگٹن کے تہذیبوں کے تصادم کے مفہوم میں لیتے ہوئے لکھا ہے کہ "یہ کوئی ادبی تصور بنتا نظر نہیں آتا"۔ کیونکہ "عسکری صاحب کی دلیل ایک سیاسی تفریق تک پہنچ جاتی ہے اور یہ سیاسی توجیہ بعد میں برپا ہونے والے حالات کی رو سے ناقابل قبول ٹھہرتی ہے"۔ اچھا تو پھر کیا کیا جائے؟ آصف فرخی کہتے ہیں دنیا کے مختلف علاقوں کے درمیان مکالمے، تبادلے اور ثقافتی و اقتصادی آمیزش سے ہم اپنے آپ کو پر ثروت بنا سکتے ہیں، جیسا کہ ماضی میں قصوں کہانیوں، لوک ریتوں رواجوں نے مشرق و مغرب میں گھوم پھر کر تہذیبوں کو ثروت مند بنایا تھا۔ اس طرح، ان کا خیال ہے کہ، ادبی و تہذیبی سطح پر ایک بڑا مکالمہ ہی مشرق و مغرب کی تفریق کو پاٹ سکتا ہے۔ (فرخی، سویرا محولہ سابق، ص ۷۲۔۷۱) گویا امتزاج، امتزاج! وہی امتزاج جسے عسکری رد کرتے ہیں۔ مگر آج یہی حل بتایا جاتا ہے۔

چلیے ٹھیک ہے۔ گینوں کا بھی یہی کہنا ہے کہ ہاں یہ امتزاج ممکن ہے: Not Fusion, but Mutual Understadingl یہ گینوں کی ۱۹۳۲ء میں لکھی ایک کتاب East and West کے ایک باب کا عنوان ہے۔ مگر اس کا کہنا ہے کہ یہ تفہیم یا امتزاج نہ مشرق کی شخصی شرائط پر ہوگا نہ مغرب کی انسان پرستانہ شرائط پر۔ بلکہ دونوں سے ماورا ان غیر شخصی اصولوں اور فوق الانسانی شرائط پر ہو سکتا ہے جو روایت کے مرکز سے پھوٹتی ہیں۔ مشرق و مغرب میں سے جس نے بھی ان شرائط سے انحراف کیا ہے اسے واپس لوٹنا ہوگا۔ لیکن ان "امتزاجی" شرائط کی سطح اگر محض سماجی، سیاسی، اقتصادی، ثقافتی و ادبی معاملات سے اوپر نہ اٹھی تو پھر اس کا انجام وہی کچھ ہوگا جو امریکہ کی خارجی پالیسی کے حالیہ غیر اعلانیہ رویوں میں نظر آتا ہے بظاہر تہذیبی تصادم اور صلیبی محاربے کے تصور سے انکار، مگر بباطن ایک خاص تصور حیات رکھنے والی قوم پوری طرح نشانے کی زد پر! یاد رہے کہ مغرب کی سیاسی تاریخ میں صلیبی جنگیں ہی وہ واقعہ ہیں جن کے دوران اور بعد مغرب کی علمی سرگرمیوں اور عالم اسلام کے درمیان مکالمہ ختم ہو گیا تھا اور یورپ کی موجودہ سیاسی تشکیل صلیبی جنگوں کے نتیجے میں ہی عمل میں آئی۔ لہٰذا تہذیبی، ادبی اور تنقیدی امتزاج کی بات کرتے ہوئے یہ دیکھنا چاہیے کہ کسی ادب اور تہذیب پر اس کے تصور حقیقت کے اثرات ہوتے ہیں یا نہیں۔ اگر یہ اثرات نہیں ہوتے اور تہذیب ایک خالص مادی مظہر ہے تو پھر عسکری کے سارے روایتی/تنقیدی عمل کو زمین پر آنے کوئی نہیں روک سکتا۔ لیکن اگر معاملہ اس کے برعکس ہے تو پھر محض سیاسی و اقتصادی اور اس کے ذیل میں ادبی امتزاج کی خواہش جو نتائج پیدا کرے گی، عسکری کی تنقید اس کا جواب دے ہی چکی ہے! ☆

حواشی باب ۲ ، محمد حسن عسکری — جدیدیت اور روایت

(۱) ان اصطلاحوں پر کچھ بحث کے لئے دیکھیے: سرور، آل احمد، نظر اور نظریے، ص ۱۳۹ و بعد: مجنوں گورکھپوری، "جدیدیت یعنی؟"، مشمولہ اردو ادب اور جدیدیت، مرتبہ ڈاکٹر شیخ افروز زیدی، ص ۴۶

(۲) Damian Grant ,*Realism*, Lonon & New york, Methuen & Co,Ltd, Y?, p. 21

(۳) Witcombe, Christopher L.C.E., "The Roots of Modernism", p. 2, http://witcombe.sbc.edu/modernism/roots.html

(۴) Gai Eaton, "The Roots of Western Culture", In *Studies in Tradition*, Spring1992, p. 20-21

(۵) مثلاً دیکھیے انتظار حسین، ڈاکٹر آغا، جدیدیت، ص ۳۶۔۲۰

(۶) Whitehead, Alfred North, *Science and the Modern World*, p. 53

(۷) Kant, Immanuel, "What is Elightemint"?,1784,

http://www.fordham.edu/halsall/mod/kant-whatis.html

(۸) ان دونوں مظاہر کے تفصیلی مطالعے کے لئے دیکھئے Fehér, Ferenc, editor. *The French Revolution and the Birth of Modernity*, Berkeley. University of California Press, 1990
http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2h4nb1h9/

(۹) Eliot, T S, "The Meta Physical Poets", in *Slected Prose*, p. 111

(۱۰) Leavis, F. R., *The Common Pursuits*, pp185-88 : یاد رہے کہ لیوس کے نزدیک بھی ادب معاشرے سے الگ تھلگ ہو کر تخلیق کیے جانے والا کوئی ایسا فن نہیں تھا، جس کا تعلق صرف ادبی و فنی اقدار سے ہو۔ دیکھئے ایضاً p.183

(۱۱) فاروقی، شمس الرحمٰن، "مغرب میں جدیدیت کی روایت" مشمولہ فنون، جولائی ۱۹۶۸ء، لاہور، ص ۲۱۴۔۱۵؛ اس مضمون سے آگے مزید حوالے آ رہے ہیں جو متن کے ماسوا ہوں گے

(۱۲) ملخصاً از *Dicitonary of Literary Terms and Literary Theory*

(۱۳) نئے پن کی اس طلب سے میراجی کا بھی خاص سروکار تھا، جسے وہ صحیح معنی میں ترقی پسندی کہتے تھے۔ دیکھئے میراجی، اس نظم میں، ص ۱۱

(۱۴) ملخصاً از "Modernism", in Saxon, Shaun. "Encyclopedic Dictionary of Literary Terms."
The Official Shaun Saxon Website.
1996 13 August 2000. <http://www.shaunsaxon.com/literary.terms.html>.

(۱۵) دیکھئے: Wesling, Donald, *The Chances of Rhyme Device and Modernity*,
Berkeley University of California Press, 1980., pp 6-9, and chaps. 2 &3
http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft0f59n71x/

(۱۶) Shelley, P B., "A Defence of Poetry", http://www.bartleby.com/27/23.html, paragraph # 8

(۱۷) Geoffrey Brereton, *A Short History of French literature*, London, p. 283, 285-286 ؛ فرانسیسی علامت نگاری پر پو کے اثرات کے لئے دیکھئے Edmund Wilson, *Axel's Castle*, 1953, p12ff

(۱۸) Edgar Allan Poe: Marginalia, DEMOCRATIC REVIEW, November, 1844,
http://eserver.org/books/poe/marginalia.html

(۱۹) Barrett, William, *Irrational Man*, pp. 65,166 ff., Kaufmann, Walter, *Existentialism-from Dostoevsky to Sartre*, ch.4 : کیا یہ محض اتفاق ہے کہ مغربی فکر کا وہ سفر جو افلاطون کے نظام اعیان کے مقابلے میں دنیا --- یعنی کلی کے مقابلے میں جزئی --- کو ترجیح دینے سے شروع ہوا، وہ وجودیت، خواہ مذہبی یا غیر مذہبی، کے اس بنیادی عقیدے پر ختم ہوتا ہے: کہ وجود جوہر پر مقدم ہے؛ جس میں خدا، مذہب، مقدر یا اور ہر شے سے انکار ہے؟

(۲۰) Eliot, *Selected Prose*, pp. 111,133

(۲۱) آغا افتخار حسین، جدیدیت، ص ۳۳: یہی نہیں بلکہ انہوں نے تو اسلام کے آغاز کو بھی جدیدیت ہی کے کھاتے میں ڈالا ہے اور حضرت ابوذر غفاری کے "فکر و عمل میں جدیدیت کا عنصر اس قدر غالب" پایا ہے کہ اسے "علماء اور اہل اقتدار کے لئے حیرت اور کبھی کبھی پریشانی کا سبب" بتایا ہے۔ ص ۱۹

(۲۲) ہندوستان و پاکستان میں جدیدیت کے مذہبی روپ کے تدریجی سفر کے لئے دیکھئے عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت، مترجمہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، ۱۹۹۷ء

(۲۳) "گلدستۂ نو رسید" مشمولہ نئی شاعری، نامقبول شاعری؛ "اکبر اور ان کا زاویۂ نظر" مشمولہ ادبی اقدار؛ جبکہ سرسید کے ایک ہم عصر جمال الدین افغانی ایسا نہیں سمجھتے۔ دیکھئے ان کی ڈائری سے یہ اقتباس متعلق بہ سرسید۔ جمال الدین افغانی، "میرا ذہنی سفر"، مترجمہ، پروفیسر حافظ عبدالرشید، مشمولہ سرسیدین، میگزین گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی کا مجلہ، ۲۰۰۳ء، ص ۲۹

(۲۴) میکالے کی مکمل سفارشات اور اس پر تنقیدی آرا کیلئے دیکھئے M S.Thirumalai, Ph.D., "LORD MACAULAY, THE MAN WHO STARTED IT ALL, AN DHIS MINUTE", In *LANGUAGE IN INDIA*, Vol , 3 : 4 April 2003,

M S.Thirumalai, Ph.D., http //www.languageinindia.com/april2003/macaulay.html Editor:

(۲۵) *Nets of Awareness*, Part three, ch.10. "From Persian to English" : خط کشیدہ جملہ فرانسس پریچٹ کا نہیں بلکہ اس نے درج ذیل دو کتابوں سے نقل کیا ہے۔ Graham, G. F. I , *The Life and Work of Sir Syed Ahmed Khan*, Karachi: Oxford University Press, 1974 [1875], p. 218; and Leiyveld, David., *Aligarh's First Generation: Muslim Solidarity In British* India. Princeton: Princeton University Press,1978. p. 207

(۲۶) مغرب میں فطرت کے مختلف تصورات اور اس تناظر میں سرسید اور حالی کے نظریہ فطرت کے تقابلی مطالعہ کے لئے دیکھئے ظفر حسن سرسید و حالی کا نظریہ فطرت، جو محمد حسن عسکری کی رہنمائی میں لکھا گیا ہے۔

(۲۷) *Nets of Awareness*, Part Three, Ch 10. From Persian to English

(۲۸) Carlo Coppola, "The Angare Group: The Enfants Terribles of Urdu Literature", In the *Annual of Urdu Studies*. v. 1, 1981, p.58

(۲۹) the AUS, v. 1, 1981 p. 63.

(۳۰) the AUS, v. 1, 1981, note18, p. 67ff.

(۳۱) ڈان فروری ۱۹۹۴ء، جہاں اس کا عنوان تھا "In Memory of Professor Ahmed Ali" مگر ہم نے اس مضمون کی اس صورت سے استفادہ کیا ہے جو the AUS, v 9 میں "Professor Ahmed Ali and the Progressive Writers' Movement" کے عنوان چھپا تھا۔

(۳۲) Carlo Coppla, "Ahmed Ali in Conversation. An Excerpt from an Interview", A U S, v. 9, 1994, p15

(۳۳) سوال پیدا ہوتا ہے کہ احمد علی اگر واقعی ترقی پسند تھے تو پھر سجاد ظہیر نے انہیں انسان دوستی، حقیقت نگاری اور ترقی پسندی کی روش سے منحرف کیوں قرار دیا تھا؟ (روشنائی ص ۳۳۰) اور احمد علی نے تحریک کے سرکاری رویوں کو پروپیگنڈہ ادب اور ایک آہنی نظریہ کیوں کہا تھا؟ (انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، ص ۴۸۰)

(۳۴) روشنائی، ص ۱۲۸، ۱۳۹: قمر رئیس، ترقی پسند ادب، ص ۴۷

(۳۵) حالات کی ستم ظریفی دیکھئے کہ بعد میں علی سردار جعفری نے تو "انگارے گروپ" ہی کو اپنے مخصوص معیار کے مطابق نہ پا کر سماج کی گندگی، جاگیرداری انحطاط، فرسودہ قدروں، بیمار رومانیت اور انحطاطی اثرات کا حامل قرار دے ڈالا۔ علی سردار جعفری ترقی پسند ادب، ص ۱۹۷

(۳۶) ان لوگوں کے بارے میں سکہ بند ترقی پسندی کی رائے یہ تھی:

> "اسی زمانے میں ایک اور گروہ نے سر اٹھایا۔ ہیئت پرست، ابہام پرست اور جنس پرست ادیب تھے۔ جن کے مشہور نمائندے میرا جی، یوسف ظفر، ممتاز مفتی، منٹو، صدیقی وغیرہ تھے۔ جو یورپ کے انحطاطی ادب سے متاثر تھے اور شعور کی بجائے تحت الشعور اور لاشعور پر اور معنویت اور مواد کو چھوڑ کر ہیئت و اسلوب پر زور دیتے تھے۔ ان کی بنیاد یہ تھی کہ ادب کا سماج سے کوئی تعلق نہیں۔ ان کی رومانیت مجہول اور گندی تھی۔ یہ خوابوں کو خارجی حقیقت سے الگ کر کے واہمے میں تبدیل کر دیتے تھے: اور ان اندھے خوابوں سے داخلی اور انفرادی تاثرات کی، جو جنسی تجربوں تک محدود رہتے تھے ایک داخلی دنیا بنا دیتے تھے۔ جس کے جغرافیہ کا پتہ لگانا معمولی انسان کا کام نہ تھا۔ ان کا 'انا' کسی قسم کی سماجی ذمہ داری کو برداشت نہیں کرتا تھا۔ جس کا لازمی نتیجہ ابہام، قنوطیت اور فرار تھا"۔ (علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۱۹۱۔۱۹۰)

اس گروہ میں عسکری کو بھی شامل کیا گیا تھا اور راشد، منٹو کے بارے میں ان کا کہنا تھا:

"ن م راشد کی شاعری کا بڑا حصہ زندگی سے فرار کر کے جنسیات میں پناہ لینے کی ترغیب دیتا تھا... سعادت حسن منٹو گورکی کے ترجمے کرنے اور "نیا قانون" جیسی کہانیاں لکھنے کے بعد تیزی سے انحطاط کی طرف جا رہے تھے اور سنسنی خیزی فحش اور گندی کہانیاں لکھنے لگے تھے... نئے لکھنے والوں میں اور بھی بہت سے ادیب اس قسم کی مریضانہ جنس نگاری کو حقیقت نگاری کہہ کر پیش کر رہے تھے"۔ (ایضاً، ص ۱۹۳)

یہی نہیں بلکہ ترقی پسندی کے حلقے سے باہر ان نئے لکھنے والوں کو "خراب" کرنے والوں کا پتہ بھی دے دیا گیا تھا: "انھوں نے قدامت سے بچ کر جدیدیت کی طرف قدم بڑھانے کی کوشش کی اور فرائڈ اور ایلیٹ کی آغوش میں پہنچ گئے"۔ (ایضاً، ص ۱۹۲) انحطاطی، مزاجی اور فراری ادب کے ایک اور رجحان کو انفعالی رومانیت بھی کہا گیا تھا: "جس کا سلسلہ انیسویں صدی کے فرانسیسی انحطاط پرستوں بودلیر، ریمبو، اور ورلین سے ملتا ہے اور جس کی نمائندگی حسن عسکری کرتے ہیں"۔ (ایضاً، ص ۱۹۵)

(۳۷) یہاں جدیدیت کے ایک اور رجحان کا ذکر بھی مناسب رہے گا، جس کے تصورات اگرچہ میراجی اور ان کے نام لیواؤں سے مختلف نہیں مگر جو ۱۹۶۰ء کے گرد و پیش جدیدیت کے نام پر ایک نیا پھریرا لہرا کر سامنے آیا تھا۔ افسانہ اور شاعری میں یہ ترقی پسندوں کی سماجی و اشتراکی حقیقت نگاری ہی کا ردعمل تھا جس نے سادہ اور بیانیہ انداز کے بجائے علامتی و تجریدی اظہار کا چولا پہن لیا تھا۔ جدید علامتی افسانہ اور نئی لسانی تشکیل والی شاعری، جسے روایتی اسلوب کے حامل اکثر مبہم اور ناقابل فہم قرار دیتے ہیں، اسی جدیدیت کے نمائندہ ہیں۔ افسانے میں اس کے علمبردار انور سجاد، سریندر پرکاش، بلراج مینرا، رشید امجد، اعجاز راہی اور مسیح آہوجہ! اور شاعری میں افتخار جالب، انیس ناگی، جیلانی کامران اور مبارک احمد وغیرہ تھے۔ ان حضرات نے اپنے فن پاروں اور تنقید کے ذریعے شاعری میں علامت، محاکات و استعارے کی اہمیت اور ابہام کی ضرورت پر زور دینا شروع کیا تھا۔ یہ لوگ شعر و فن کی مقصدیت کے ساتھ ساتھ ابلاغ کو بھی زیادہ اہم یا ضروری نہ جانتے تھے اور "خالص شاعری" کے قائل تھے، جسے سامعین سے زیادہ غرض نہ تھی۔ وزیر آغا، شمس الرحمٰن فاروقی، آل احمد سرور اور جیلانی کامران اس جدیدیت کے اہم طرفدار ہوتے ہیں۔ (۱۹۶۰ کے عشرے کی اس جدیدیت کے خد و خال جاننے کیلئے دیکھئے تحقیق ادب شمارہ ۲ میں شامل محمد علی صدیقی، شہزاد منظر، احمد ہمدانی اور تحسین فراقی کے مضامین۔ نیز سلیم احمد نے اپنے مضمون "نئی شاعری نامقبول شاعری" میں جن اسباب کی بنا پر اور جن لوگوں کی شاعری کو نامقبول کہا ہے، وہ زیادہ تر اسی جدیدیت کے رائیدہ ہیں۔) اس جدیدیت میں کوئی ایسی نئی بات نہ تھی جس کی جڑیں میراجی اور ان کے ہم مزاج شاعروں میں نہ ہوں۔ لیکن اس کے باوجود ۶۰ء کے عشرے میں جدیدیت کی اس صورت کا غلغلہ کچھ اس شور سے اٹھا کہ گویا اردو میں جدیدیت کا آغاز اسی سے ہوا ہے۔ (تفصیل کے لئے دیکھئے: ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۴ء، ص ۳۶۹) اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعری میں اگرچہ اس سے قبل بھی علامتی، اسطوری اور تجریدی انداز چل رہا تھا، مگر سن ۶۰ء کی جدیدیت میں فکشن میں پرانی حقیقت نگارانہ روش سے ہٹ کر کہانی پن، پلاٹ اور کردار کے بغیر جس طرح خیال اور کیفیت کی بنا پر افسانہ لکھنے کی کوشش کی گئی تو یہ ایک نیا رجحان بن گیا تھا جو کرشن چندر، منٹو اور بیدی وغیرہ کی حقیقت نگاری سے الگ تھا۔ لہٰذا جدیدیت کا ڈنکا نئے سرے سے بج گیا۔ لیکن جیسا کہ مظفر حنفی کا کہنا ہے شاعری میں علامتی اور اشاراتی اسلوب بخوبی نبھ جاتا ہے، مگر افسانے میں اجنبی اور تجریدی انداز الجھاؤ اور پھیکا پن پیدا کر دیتا ہے۔ لہٰذا جدیدیت کے افسانے کی نسبت شاعری زیادہ مقبول رہی ہے۔ (مظفر حنفی، "جدیدیت ایک تعارف"، مشمولہ اردو ادب اور جدیدیت، مرتبہ ڈاکٹر شمع افروز زیدی، نئی دہلی، بیسویں صدی پبلیکیشنز، ۱۹۹۵ء، ص ۲۷۔ اس جدیدیت سے اس جدیدیت تک کے تسلسل سفر کا ایک جائزہ مظفر اعظمی نے اپنے مقالے میں بھی دیا ہے: مظفر اعظمی، اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۶ء، ص ۵۲۸ تا ۵۴۰۔) جدیدیت کے اس رخ پر مزید بات آگے بھی ہوگی۔

(۳۸) ہم نے یہ اقتباس عسکری کے ہاں جدیدیت کے مفہوم کے تعین کے لئے دیا ہے۔ لیکن اس کے آخری جملے میں 'مغربی ادب کے ختم ہو جانے' کا ذکر جن حدود و شرائط کے ساتھ ہے اسے پورے مضمون کی روشنی میں دیکھنا ضروری ہے۔ اتفاق دیکھئے کہ گرد راہ، ص ۲۷۳ پر اختر حسین رائے پوری بھی تقریباً یہی بات کہتے نظر آتے ہیں۔

(۳۹) اس بحث میں ایک ذاتی مسئلے کی طرف اشارہ کرنا بے جا نہ ہوگا۔ راقم کو ہمیشہ یہ احساس رہا ہے کہ ہمارے ہاں جدیدیت کے جو مباحث رہے ہیں، ان میں جدیدیت کو یا تو روشن خیالی کے مفہوم میں برتا جاتا رہا ہے یا اس تناظر میں جو بیسویں صدی کے نصف اول کے مغرب میں سیاسی و سماجی صورتحال کے نتیجے میں ادب میں آ رہا تھا۔ اور جو سن ۳۶ء کے بعد ہمارے ہاں نئے ادب / ترقی پسندی / جدیدیت کے رجحان میں منقسم ہو رہا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے عسکری پر اپنے ایک انٹرویو (مشمولہ شب خون اکتوبر ۲۰۰۲ء، ص ۲۸) میں جب کہا کہ اردو ادب کی جدیدیت اور عسکری کی آخری دور کی جدیدیت ایک شے نہیں، تو راقم کا یہ احساس شدت اختیار کر گیا کہ فکری مفہوم میں جدیدیت کچھ اور شے ہے اور ادبی تناظر میں اس کا ایک الگ مفہوم

ہے۔ راقم کا بھی احساس اور اورینٹل کالج لاہور میں فاروقی کی ایک تقریر "جدیدیت ۔ کل اور آج" پر ایک ردعمل کی صورت میں ظاہر ہوا تھا جو مذکورہ تقریر کے ابتدائیے کے طور پر شامل ہے۔ (مشمولہ بازیافت، شمارہ ۲، مدیر تحسین فراقی، شعبہ اردو، پنجاب یونیورسٹی، اورینٹل کالج، لاہور؛ دسمبر تا مارچ ۲۰۰۵ء) اس باب میں راقم نے مغرب کی نشاۃ ثانیہ کے بعد کی روشن خیالانہ جدیدیت کو ادبی جدیدیت سے مربوط کر کے دیکھنے اور اس میں عسکری کے نقطۂ نظر کی وضاحت کی جو کوشش کی ہے اس کا خاکہ فاروقی کے مذکورہ بالا نکتے کی تفتیش ہی سے نکلا ہے۔

(۴۰) لفظ "روایت" کے یہ مفاہیم اور اس کے استعمال کی بعض مثالیں ہم نے مظفر علی سید کی ایک تحریر سے لی ہیں جو ایلیٹ کے تصورِ روایت سے بحث کرتی ہے۔ دیکھیے سویرا، شمارہ ۱۸، ۱۷، ص ۱۶۵

(۴۱) روایت کے بارے میں ایلیٹ کے ان خیالات کا اظہار اس کی کتاب After Strange Gods, Primer of Modren Heresy, 1934. میں ہوا تھا۔ بعد میں ان مباحث سے بے اطمینانی کے باعث اس نے یہ کتاب واپس لے لی تھی۔ ہم نے ایلیٹ کے یہ خیالات sellected Prose P 20-21 سے لئے ہیں جہاں روایت کی یہ بحث شامل ہے۔

(۴۲) Eliot, T S.,"Tradition and the Individual Talent", in *The Sacred Wood*,

(۴۳) دیکھیے جھلکیاں، ص ۲۰، ۳۹، ۴۰، ۸۰، ۲۷؛ "ٹی ایس ایلیٹ" مشمولہ مقالات عسکری ج ۱، اور تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۳ و بعد اور ۳۱۳]

(۴۴) عسکری نے تو اس کی بہت سی مثالیں بھی دی ہیں۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۰۶) مگر اس نقطۂ نظر سے اختلاف رکھنے والے شمس الرحمن فاروقی امیر خسرو کے حوالے سے جب یہ کہتے ہیں کہ شعر اپنی حیثیت میں علم کا خزانہ ہے اور اس کا سروکار عظیم تر حقائق اور بزرگ تر معاملات سے ہے تو نہ جانے محض لسانی معیارات کے اندر رہتے ہوئے اس کا کیا مطلب ہوگا؟

(۴۵) حیرت کی بات ہے کہ پروفیسر ساجد علی نے عسکری کے اس اقتباس سے یہ مفہوم اخذ کر لیا کہ وہ یہودیوں اور عیسائیوں کے ہاں توحید کے منکر ہیں۔ (ساجد علی، "محمد حسن عسکری کا تصورِ روایت و مابعد الطبیعیات" مشمولہ علامہ، ستمبر ۱۹۸۲، لاہور، ص ۳۱) لیکن حقیقت یہ ہے کہ عسکری نے ان کو کسی نہ کسی اعتبار سے نامکمل کہا ہے (جس کی وضاحت ہم آگے کریں گے)، ان میں توحید کا انکار نہیں کیا۔

(۴۶) "قرونِ وسطیٰ"، "دورِ ظلمت"، اور "نشاۃ ثانیہ" کی اصطلاحیں یورپ کے اس متعصب ذہن کی پیداوار ہیں جو عیسائیت کے دورِ ایمان کو یونانِ قدیم کی عقل پرستی اور بعد کی مغربی روشن خیالی کے مقابلے میں اپنے لئے باعث ننگ سمجھتا ہے۔ اس رجحان کے جائزے کے لئے دیکھیے: عسکری کا مضمون: "ازمنۂ وسطیٰ کا تصور" مشمولہ مکالمہ، شمارہ ۵، نومبر ۱۹۹۹ء تا مئی ۲۰۰۰ء

(۴۷) Gai Eaton, "The Roots of Western Culture", In *Studies in Tradition*, Spring1992,p 22 ان امور کی مزید وضاحت کیلئے دیکھیے Nasr, *Man and Nature*, pp.54-55, Nasr, "Islamic Science and western science Common Heritage and Diverse Destines", In *In Quest of the Sacred*؛ نیز اشارات وقت کی راگنی، ص ۱۳۶؛ جدیدیت، ص ۲۹]

(۴۸) "بے تکلف گفتگو" مشمولہ مقالات، ج ۱: انھوں نے فرانسس ییٹس کی دو کتابوں پر تبصرہ کرتے ہوئے "روزی کروشن" اور "فری میسن" تحریکوں کے حوالے سے بھی اس پر چند وقیع معلومات دی ہیں۔ دیکھیے مقالات، ج ۱ میں "تبصرے" کے عنوان سے عسکری کی تحریریں، جو اصلاً محراب ۱۹۷۷ء میں چھپی تھیں۔

(۴۹) Guenon, Rene, *Introduction to the Study of the Hindu Doctrines*, p 54 ff, اس بارے میں کچھ مزید بحث دیکھیے تحسین فراقی، "محمد حسن عسکری اور جدیدیت" مشمولہ جستجو، ص ۱۹۳ و بعد۔ لیکن گینوں کے مذکورہ بالا مفہوم کے حوالے سے چونکہ عسکری کے تصورِ روایت کے بارے میں ایک غلط فہمی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ (رشید ملک، "اندیشہ عجم" مشمولہ مخزن، شمارہ ۲۲، مئی جون ۱۹۸۵ء، ص ۳۳-۱۳۲) اس لئے آگے اس کی مزید توضیح حسین نصر کے حوالے سے کی جا رہی ہے۔

(۵۰) Vicotr Danner, "Religion and Tradition", in *In Quest of the Sacred*. روایت اور مذہب کا یہ تعلق ڈاکٹر ڈینر کے بعض خیالات کی تلخیص ہے۔ انتخاب اور اسلوب کی ذمہ داری راقم کی ہے۔

(۵۱) Guenon, Rene, *Crisis of the Modern World*, pp.23ff گینوں کے ہاں روایت کی مزید توضیح کے لئے دیکھیے *Reign of Quantity and the Signs of the Times*, chaps. 31, 38

(۵۲) احمد سرہندی، شیخ، مجدد الف ثانی، مکتوبات امام ربانی، ج ۳، مکتوب نمبر ۱۷، ص ۳۶۲، ۳۶۳ اس سلسلے میں مکتوب ۱۲ بھی مفید ہے، جس کے حوالے

وقت کی راگنی، ص ۱۷۸۔۱۷۹ پر بھی ہیں۔ مزید جدیدیت، ص ۲۳۔۲۴

(۵۳) وقت کی راگنی، ص ۱۲۶،۱۲۷: یاد کیجیے امیر خسرو کا دیباچہ غرۃ الکمال جو بقول عسکری روایتی تصورِ شعر کا عمدہ بیان ہے، جس میں خسرو کہتے ہیں کہ "حکمت شعر کے تہ دار مفہوم میں شامل ہے"۔ (دیباچہ، ص ۲۵) یہاں ظاہر ہے کہ شعر کی تہ داری کا کوئی تعلق محض فنی اقدار کے اندر رہنے والے تنقیدی تصورات سے نہیں۔

(۵۴) تفصیل اور پس منظر کے لئے دیکھیے وقت کی راگنی ص ۵۳: عسکری تو چلیے پھر بھی شاعری کو عرفانِ حقیقت میں سب سے اونچا درجہ نہیں دیتے، مگر ہند اسلامی تہذیب میں نظریہ شعر کے بانی امیر خسرو تو "شعر کا رتبہ حکمت سے زیادہ بلند" قرار دے کر "غیر ادبی اصولوں" کی جس برتری کا اعلان کر رہے تھے وہ روایتی تہذیبوں میں کوئی اچنبھے کا مضمون نہ تھا۔

(۵۵) وقت کی راگنی، ص ۲۹: یہ سب عسکری نے انیس کے ایک شعر ﴿ یاں سوج ہتو داں بکل، جو یاں ابر تو داں برق / منہ زہر برش قہر، بدن آگ، زباں برق ﴾ میں تشبیہ و استعارے کے جواز میں لکھا ہے۔ یہاں دو چیزوں پر توجہ کرنا مفید ہوگا۔ اشعار کی معنائی و لفظی جمالیات پر یہ گفتگو عسکری ایک دور میں کر رہے ہیں جب بقول ان کے بعض ناقدین کے 'دورِ نے کیوں کے اثر میں آکر تنگیِ ذوق کا شکار ہو گئے تھے'۔ دیکھیے احمد جاوید کے اعتراضات بصورت مکتوب مشمولہ دنیا زاد، شمارہ ۸، ص ۲۱۵: دوسری بات یہ ہے کہ محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں تشبیہ کے اس طریقے کو بھاشا کے مقابلے میں اردو کا عیب قرار دیا تھا۔ دیکھیے آبِ حیات، ص ۴۸۔۴۷

(۵۶) افسوس کہ یہاں علامت پر مزید بحث ممکن نہیں ہے۔ اس بارے میں عسکری کے پہلے نقطۂ نظر کے لئے دیکھیے جھلکیاں، ص ۱۳۸ و بعد، ۲۱۸، بعد کے نقطۂ نظر کے لئے وقت کی راگنی، ص ۳۰، ۳۷، ۶۲، ۶۳۔ روایت اور رینے گینوں کا نقطۂ نظر بابت علامت در مقالاتِ عسکری، ج ا، ص ۲۳۹، ۲۷۱ مزید وضاحت ان کتب میں دیکھیے Guenon, Rene, *Fundemental Symbols* , ,Lings, Martin, *Symbols & Archetype*,

(۵۷) عربی گرامر کی یہ خوبی انگریزی میں کس طرح کی مشکلات پیدا کرتی ہے اس کے لئے دیکھیے Umar Memon, Muhammad, "['Askari's "Noun" and Tasavvuf (Translator's Note)", In AUS, Vol., 19, 2004, p. 262

(۵۸) وقت کی راگنی، ص ۳۱ و بعد۔ ان امور کا موازنہ باب زبان، نثر اور کلچر کے متعلقہ مباحث سے کرنا بھی مفید رہے گا۔ وہاں جس شے کو عسکری اردو نثر کا عیب سمجھ رہے تھے یہاں مدارجِ حقیقت کی روشنی میں اس کے اسباب اور مشرق و مغرب کے طرزِ احساس کے فرق میں تصورِ حقیقت کی کارفرمائی دیکھ رہے ہیں۔ یہ گویا اضداد کی تحلیل و تطبیق کا مشرقی طریقہ ہے جو تجزیہ میں تشبیہ اور تشبیہ میں تجزیہ کو تحلیل کر دیتا ہے۔ (وقت کی راگنی، ص ۶۰)]

(۵۹) وقت کی راگنی، ص ۱۱۰: ان مباحث میں اسی طرح کی چھوٹی چھوٹی اور بھی مثالیں ہیں۔ مثلاً عسکری نے داغ اور امیر مینائی کے بظاہر عامیانہ شعروں میں بھی ظہور و اخفا کے مسائل ڈھونڈ نکالے ہیں، جس پر ناقدین نے عسکری کی گرفت بھی کی ہے۔ (دیکھیے احمد جاوید مکتوب مشمولہ دنیا زاد، شمارہ ۸، ص ۲۰۶) اور ان کی تائید بھی۔ (دیکھیے جمال پانی پتی، نفی سے اثبات تک، ص ۴۳) احمد جاوید داغ اور امیر مینائی کے اشعار کو روایتی ماننے پر، مضمون و مفہوم کی بجائے اشعار کی بناوٹ کے اس پہلو پر معترض ہیں جو تمسخر و تماش بینی، سوقیانہ پن اور ٹھٹھے کے انداز کا ہے۔ درست! مگر عسکری کے نقطۂ نظر سے یہ اس ذوق کا کمال ہے جسے وہ "قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت" کہتے ہیں جو ان کے بقول ہمارے ہاں غدر تک چلتی رہی ہے، جو اعلیٰ ترین موضوعات کے سلسلے میں بھی ہر انفرادی مزاج اور ادنیٰ طبیعت کو بھی اظہار کو موقع دیتی تھی، جس کے جواز میں انہوں نے محسن کاکوروی کے شوخی اور لاڈ پیار کے انداز کو حقیر و ذلیل ٹھہرانے کے بجائے نعت تک میں، اور ایک معاشرے کی گواہی پر قبول کر لیا تھا۔ (تفصیل کے لئے دیکھیے باب شاعری) ذاتی طور پر راقم کو خدا اور آنحضرت کے حضور میں ایسے انداز سے آنا پسند نہیں۔ جس پر ڈاکٹر تحسین فراقی نے بھی اپنے مضمون "علامہ اقبال اور ثنائے خواجہ" (مشمولہ جستجو، ص ۱۱ و بعد) میں روشنی ڈالی ہے۔ مگر کیا کیجیے کہ مولانا جامی کی شاعری میں بھی ایسا بہت کچھ ہے۔ پھر مولانا روم نے بھی تو خدا کی زلفوں میں کنگھی کرنے اور اس کی جوئیں نکالنے والے گڈریے کو، عاشقوں کے دین و ملت کے جدا ہونے کے جواز سے، قانون کی تعزیر سے بچایا تھا!

(۶۰) ص ۱۲۰،۱۱۹: یعنی عسکری ۱۹۶۸ء میں بھی وہی بات کہہ رہے ہیں جو ۱۹۳۵ء میں کہتے تھے کہتے تھے۔ دیکھیے باب فکشن، آرٹ اور تخلیقی عمل۔

(۶۱) وقت کی راگنی، ص ۱۵: عسکری نے اپنی کتاب جدیدیت میں تصورِ حقیقت کی اعتبار سے مغربی فکر کے زوال کا جو نقشہ پیش کیا تھا اس پر پروفیسر محمد ارشاد کا یہ تبصرہ تھا۔ یہ "مسلمانوں کی تباہی کا نسخہ ہے جس پر اگر پوری سنجیدگی سے عمل کر لیا جائے تو مسلمان پچاس سال کے اندر اندر وہاں پہنچ جائیں گے جہاں سے حالتِ موجودہ تک ۔۔۔ واپس آنے کے لئے بھی کم سے کم پانچ سو سال کا عرصہ درکار ہے"۔ (محمد ارشاد، "روایت اور جدیدیت ایک جائزہ" مشمولہ فنون، شمارہ ۱۷، فروری، مارچ ۱۹۸۲ء، ص ۳۷)

(۶۲) Nasr, *Islamic Life and Thought*, ch 1; Al-Attas, *Islam and Secularism*, 1998, ch 2, pp.16-19, 40-49; علاوہ ازیں محمد ارشاد کے اسی نقطے پر گرفت کے لئے دیکھئے آغا محمد ناصر کا مکتوب در گوشۂ اختلافات شب خون، شمارہ ۱۸، مگر شب خون کے اگلے شمارے کے گوشۂ اختلافات میں محمد ارشاد نے اپنے سابقہ موقف ہی پر اصرار کیا۔

(۶۳) سراج منیر، "جدیدیت چند تصریحات" مشمولہ روایت، شمارہ ۱، ص ۲۹۸؛ مغرب پر مسلمانوں کے سائنس کے کیا اثرات ہوئے اور اس نے ابن سینا کے مشائی و اشراقی فلسفے کو چھوڑ کر ابن رشد کے مشائی فلسفے کے اثرات کیوں قبول کئے اور ابن عربی کے اثرات سے کیوں بچنا چاہا؟ و مزید یہ بات کہ چند اصطلاحات و تصورات کی ظاہری مشابہت کے باوجود مغرب کے فلسفے اور سائنس میں مسلمانوں یا تمام روایتی تہذیبوں کے برعکس الوہی نظام سے انکار کیوں ہے، ان سب کی تفصیل کے سید حسین نصر کی کتابوں کی طرف رجوع کرنا چاہیے، جو اس وقت اسلامی سائنس پر سند کا درجہ رکھتے ہیں۔ سر دست زیر بحث مسئلے کے لئے دیکھئے Nasr, S H, *Islam and Plight of Modern Man*, p.147 ff. Nasr, "Islamic Science and Western science- Common Heritage and Diverse Destines", in *In Quest of the Sacred.*

(۶۴) مزید تفصیلات کیلئے دیکھئے مناظر احسن گیلانی، مولانا سید، تذکیر بسورۃ الکہف، ابوالحسن علی ندوی، مولانا سید، معرکۂ ایمان و مادیت، دونوں کتابوں کے دیباچے اور پیش لفظ ہی بہت مفید ہیں، تحسین فراقی، مباحث، حیدر ویارلی، حوالہ آج، ص ۲۰۲-۲۰۳؛

(۶۵) "Guenon finished his university education in 1916 with a thesis called 'Leibniz and Infinitesimal Calculus' "., http://www.geocities.com/integral_tradition/guenon.html

(۶۶) *Crisis of the Modern World*, pp 89ff یاد رہے کہ گینوں یہ باتیں ۱۹۳۰ء کے عشرے میں لکھ رہا تھا۔ ماحول پر بڑا اس سائنسی ایجادات ہی کے جو کن اثرات کی تفصیل کے لئے دیکھئے Nasr, *Man and Nature* ; Nasr, "Islam, Muslim and Modern Technology" in *Islam & Science*, Winter 2005 , Sherrard, Philip, *The Rape of Man and Nature.* جدید مغربی تہذیب میں اس مادیت کی جو جو صورتیں ہیں ان کی تفصیل کیلئے دیکھئے "A Material Civilization", in *Crisis of the Modern World*

(۶۷) وقت کی راگنی، ص ۳۰-۳۶؛ مزید دیکھئے عسکری بنام فاروقی، ۳۰ مئی ۶۹، روایت اول، ص ۱۱۵ و بعد

(۶۸) وحید اختر، "ادب مذہب اور حسن عسکری"، شب خون، اپریل ۶۹، ص ۵۔ یہ مضمون راقم کو شمس الرحمن فاروقی صاحب نے الہ آباد سے بھجوایا تھا، جس کے لیے ان کا شکریہ واجب ہے۔ اس مضمون کے بارے میں ان کا کہنا ہے کہ "وحید اختر نے یہ عسکری کے مضمون "اردو کی ادبی روایت کیا ہے" کے جواب میں بڑے علمی دعوے اور استہزائیہ لہجے میں لکھا تھا۔ مگر عسکری نے میرے اصرار پر "اردو ادب کی روایت چند تصریحات" کے عنوان سے جب اس کا جواب لکھا تو وحید اختر کا نام بھی نہ لیا۔ (شب خون، اکتوبر ۲۰۰۲، ص ۲۶)۔ ایک مختلف تناظر میں یہی بات انہوں نے ہندو روایت کی بابت سے چیزوں کے حوالے سے کہی تھی، جنہیں سمجھنے کے لئے ہندوؤں کو بھی مسلمان علماء سے رجوع کرنا پڑتا تھا۔ دیکھئے Askri, "Tradation and Modernism in India-Pakistan", in *Studies In Tradation*, spring, 1992

(۶۹) جس پر یہ اعتراض ہوا تھا کہ ذوق وغیرہ کو غالب پر ترجیح دے کر بد ذوقی کا ثبوت دیا جا رہا ہے (وحید اختر بحولہ بالا، ص ۵) اول تو غالب کے حوالے سے عسکری کا یہ نقطۂ نظر کوئی تصور روایت کے ہی زمانے سے مخصوص نہیں بلکہ اپنی جدیدیت کے زمانے ہی سے وہ غالب کو انحرافی اقدار کا شاعر کہہ رہے تھے۔ دوسرے یہ کہ جہاں تک ذوق ادب کا معاملہ ہے عسکری خود ہی اس کا جواب تفصیلاً دے چکے ہیں۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۲۳ و بعد) غالب، ذوق اور روایت کے باب میں مزید تفصیل کے لئے دیکھئے جمال پانی پتی، "محمد حسن عسکری کا تصور روایت - ایک سوال" مشمولہ نقش سے ثبات۔ عسکری کے تصور روایت کے ادبی اطلاق سے پیدا ہونے والے مسائل پر یہ ایک اہم مضمون ہے۔

(۷۰) یاد رہے کہ ڈیز کا متعلقہ مضمون ۲۰۰۱ء میں چھپنے والی کتاب میں ہے۔ جبکہ سراج منیر کی یہ تحریر ۱۹۸۳ء کی ہے۔ عسکری کے یہ مضامین سن ۶۰ کی دہائی کے ہیں اور اس وقت حسین نصر وغیرہم کی وہ تحریریں بھی ابھی نہیں آئی تھیں جن کے حوالے سے ہم نے گزشتہ صفحات میں تصور روایت کی وضاحت کی ہے۔

(۷۱) محمد ارشاد، "روایت اور جدیدیت ایک جائزہ" مشمولہ شب خون، شمارہ ۱۷، ص ۳۰، مارچ ۱۹۸۲ء: عسکری کے تصور روایت پر چلنے والے طویل معترضانہ سلسلے کیلئے دیکھئے شب خون کے شمارے ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۲، ۱۹۸۲ء تا ۱۹۸۵ء، جن میں پروفیسر محمد ارشاد اور رشید ملک کی تحریریں ہیں۔

خصوصاً پانی روایت پر گینوں اور عسکری کی مبینہ اختلافی تعبیر کے لیے دیکھیے رشید ملک، فنون ۲۲، ص ۱۳۳

(۷۲) مکتوب بنام فاروقی، ۶ اپریل ۱۹۶۹ء، روایت ۱، ص ۱۰۳؛ یہ پورا خط ہی اس سلسلے میں بے مثال ہے۔ اس طرح کی اور بہت سی احتیاطوں اور باتوں کے لیے دیکھیے مکتوب ۱۸ جون ۱۹۶۸ء ، ۳ مئی ۱۹۶۹ء

(۷۳) اسی لیے سراج منیر اور جمال پانی پتی کی طرف سے عسکری کے تصورِ روایت کی ہر طرح سے وضاحت کے باوجود ماہر فلسفہ پروفیسر محمد ارشاد اور ماہر موسیقی رشید ملک کو آخر دم تک عسکری کا موقف سمجھ میں نہ آیا۔ دیکھیے فنون شمارہ ۲۲، شمارہ ۲۳، ۱۹۸۵ء ، سراج منیر اور جمال پانی پتی کی وضاحتوں کے لیے دیکھیے روایت، شمارہ اول و دوم میں ان کے مضامین

(۷۴) آصف فرخی، 'مشرق و مغرب کی آویزش (عسکری صاحب اور اردو ادب میں)' مشمولہ سویرا، شمارہ ۷۷، مئی جون ۲۰۰۳ء؛ (اور شب خون، مارچ ۲۰۰۵ء)۔ سویرا ص ۶۵، ۶۳، ۶۰، ۵۶، ۵۵

(۷۵) "تقسیم تخصیص سے آزاد ہو جائے تو اصول ساری خطرناک بن جاتی ہے"۔ "اگر آدمی تقسیم کی ذمہ داری قبول کرنے سے گھبرانے لگے یا ہر قسم کے تجربات سے ایک ہی نتیجہ اخذ کرتا رہے تو تخصیص دلدل بن جاتی ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۲۸۲)

(۷۶) یوں تو عسکری نے خود بھی لکھ دیا ہے کہ یہ گینوں کی مختلف تحریروں سے اخذ و استفادہ ہے، (جدیدیت، ص ۹۸) مگر اصلاً اس کا خاکہ گینوں کی کتاب مطالعات ہندومت سے تیار ہوا تھا۔ دیکھیے عسکری کا مضمون "Tradition and Modernism in India-Pakistan", in *Studies in Tradition*, Spring 1992 p-44

باب ۷

جدید اردو تنقید کے مباحث اور محمد حسن عسکری

جدید اردو تنقید کے مسائل اور معاملات کو جاننے کے لئے محمد حسن عسکری کی تنقید ہی پڑھ لینا کافی ہے، جو خوش قسمتی سے ہمیں اول تا آخر پوری کی پوری دستیاب ہے اور اپنے عہد کے ادبی، سماجی، سیاسی اور کلچری اور مذہبی مسائل پر آج بھی ایک زندہ دستاویز ہے۔ جن نقادوں کا یہ خیال ہے کہ اردو تنقید مغربی ادب کے نظریات کا دودھ پی کر جوان ہوئی ہے وہ کچھ ایسے غلط بھی نہیں۔ محمد حسین آزاد اور حالی سے شروع ہونے والے اردو تنقید کے سفر کا حال کچھ ایسا ہی تھا تا آنکہ اس میں عسکری جیسا خودنگر نقاد پیدا ہوا جس نے افسانہ لکھتے لکھتے یکا یک اردو کے افسانوی شعور کے آگے تجربے اور محسوسات پر قادرانہ غلبے کیلئے مغرب سے بہت کچھ سیکھنے کے ساتھ ساتھ اُن اخلاقی اقدار و شعور اور روحانی تجربات کی ضرورت کا سوال رکھ دیا جن کا جواب صرف ایک ہندوستانی ہی دے سکتا ہے۔ اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ ہمارے نئے ادب کا غالب عنصر اور ذہنی ماحول نّوے فیصد مغرب سے لیا ہوا ہے، انہوں نے اہل ہند اور اردو والوں کو یہ احساس بھی دلایا کہ خود مغرب آج ایک نئے شعور کے لئے مضطرب ہے جو اسے صرف مشرق یا ہندوستان فراہم کر سکتا ہے۔ (یاد رہے کہ یہ ۱۹۶۰ء کے بعد کے عسکری نہیں بلکہ ۱۹۴۳ء کے ایک "جدیدیت زدہ" فن کار کا احساس تھا۔) مگر حقیقت یہ ہے کہ اردو تنقید کا غالب حصہ اسی مغربی شعور پر گزارا کرنے کا عادی رہا جس کے خلاف عسکری آخر دم تک احتجاج کرتے رہے تھے، اسی لئے عسکری کی تنقید پڑھ کر پوری جدید اردو تنقید کے ظاہر و باطن سے آگاہی ہو جاتی ہے۔

عالم کی سیر میر کی صحبت میں ہو گئی

اردو تنقید میں میر کے اس مصرعے کا مصداق اگر کوئی ہے تو محمد حسن عسکری۔ ہر چند کہ گزشتہ ابواب میں عسکری کے مختلف پہلوؤں پر ان کی اپنی تحریروں کی روشنی میں گفتگو کرتے ہوئے ہم نے اردو تنقید کے ماحول اور مسائل کو بھی سامنے رکھا ہے جس میں عسکری لکھ رہے تھے، لیکن اس باب میں ہماری کوشش ہوگی کہ جدید اردو تنقید کے اہم مسائل اور رجحانات کو ایک دفعہ الگ سے دیکھا جائے۔ تاکہ قدیم و جدید تنقیدی تصورات کے تناظر میں عسکری کی ایک مکمل تصویر سامنے آجائے اور جو باتیں وہاں ادھوری رہ گئیں وہ بھی پوری ہو جائیں۔

سرسید تحریک کے دور اور اس کی وجہ سے ہندوستان میں انیسویں صدی کی رومانوی انگریزی تنقید کے اثرات کا جو سلسلہ شروع ہوا اس کا حاصل 'نیچرل شاعری مع عناصر سگانہ سادگی، اصلیت اور جوش' کی صورت میں سامنے آیا، جو شاعر کے سچے جذبات کا اظہار کا ثبوت تھا۔ اس تصور شاعری پر مکمل کر مفصل بات پہلی مرتبہ مقدمہ شعر و شاعری میں ہوئی تھی۔ مگر اس کے بیج انجمن پنجاب کے مشاعروں میں پڑے اور اس کے ابتدائی خدوخال آب حیات میں نظر آئے تھے۔ حالی کے بعد شبلی نے شعرالعجم میں اس معیار کو پوری طرح قبول کر لیا تھا۔ حالی نے جس طرح اس کا اطلاق اردو شاعری پر کیا اسی طرح شبلی نے قدیم فارسی شاعروں کو بھی اسی معیار پر پرکھا۔ اس کے علاوہ شعر سے سیاسی سماجی اصلاح کا کام لینے والے مسائل بھی آزاد، حالی اور شبلی کے مشترک تصورات ہیں، جن کی وارث بعض جہتوں سے، بعد میں ترقی پسند تحریک بنی۔ غرض اردو کے قدیم شعری سرمائے کے بارے میں کسی بھی انداز کی ناپسندیدگی اور بے اعتباری کے جو رجحانات بعد میں کچھ اشخاص اور جماعتوں کا خاص مسئلہ بنے ان کے ابتدائی نقوش کسی نہ کسی صورت میں ان بزرگان ثلاثہ کی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔

جیسا کہ ہم امداد امام اثر اور مسعود حسن رضوی کے بارے میں لکھ چکے ہیں کہ انہوں نے حالی کے منفی اثرات کو دور کرنے کی خواہش کے باوجود ان کے بعض تصورات کو قبول کر لیا تھا۔ مگر ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں جنہوں نے شعوری طور پر آزاد اور حالی کے انداز نظر کو کاملاً درست مان کر اختیار کیا تھا۔ اردو شاعری کے غیر فطری، اصلیت سے خالی، پیش پا افتادہ تشبیہ و استعارات، مبالغہ آرائی اور صنائع بدائع سے بھرپور ہونے کے بارے میں آزاد و حالی کے یہی خیالات اردو کی اولین باضابطہ لیکن انگریزی میں لکھے جانے والی تاریخ A History of Urdu Literature از رام بابو سکسینہ(۱) میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس کے باب سوم میں "اردو شاعری کی عام خصوصیات" کا عمومی اندازہ یہ بتایا گیا ہے اردو شاعری فارسی کی نقالی ہے، اس کے مضامین فرسودہ اور تشبیہ و استعارے پیش پا افتادہ ہیں، اس کا کوئی تعلق اپنی جنم بھومی ہندوستان سے نہیں، کورانہ تقلید کی وجہ سے اس میں سے اصلیت مفقود اور ابتذال پیدا ہے۔ صرف یہی نہیں، بلکہ ذیلی سرخیاں لگا کر

بتایا گیا ہے کہ فارسی شاعری کے تتبع کی وجہ سے اردو میں اصلیت نہیں، یہ صنائع بدائع کی پابند ہے، رسمی ہے، میکانکی، مصنوعی، مبتذل اور مبالغوں سے بھری ہوئی ہے۔

رالف رسل کا کہنا ہے کہ انگریزی میں لکھی جانے والی اردو ادب کی تاریخوں کا عمومی حال یہی ہے۔ اس نے اردو ادب کی دوسرے نمبر پر لکھی جانے والی گراہم بیلی کی انگریزی تاریخ A History of Urdu Literature,1932 کا بھی یہی انداز بتایا ہے۔ اسی طرح غیر زبان میں اردو ادب پڑھنے والوں کو، بقول رسل ہی کے، اردو کے کلاسیکی سرمائے اور بطور خاص غزل سے متنفر کرنے کی نسبتاً ایک بعد کی کلاسیکی مثال ڈاکٹر محمد صادق کی A History of Urdu Literature, 1964 ہے جس میں اپنے پیش رو تاریخ ادب اردو کے مورخین ہی کی تقلید میں اردو غزل کو اس کے موضوع یعنی عشق کی وجہ سے دیگر اصناف کے مراتب میں سب سے نچلے درجے پر رکھا گیا ہے اور اس کی غیر مقامیت، مصنوعیت، محدودیت اور اس میں خلوص، سچائی، شخصی جذبات اور احساس فطرت کے فقدان کا گلہ بھی کیا گیا ہے۔ رالف رسل نے اردو کا ایسا تعارف کروانے پر انتہائی مایوسی اور غصے کے ساتھ ایک مضمون میں یہ بتایا تھا "اردو ادب کی تاریخ کیسے نہیں لکھی جانی چاہیے"۔ اس کا کہنا تھا کہ ان مصنفین کا زیادہ زور اس امر پر رہا ہے کہ اردو شعراء کا موازنہ یورپی شعراء سے کیا جائے اور بتایا جائے کہ فلاں فلاں امور میں یہاں سے پیچھے رہے ہیں۔ (۲)

جیسا کہ ہم نے واضح کیا ہے کہ آزاد، حالی اور شبلی اپنی تین عہد ساز کتب کے ساتھ اردو تنقید کے رجحان ساز ناقدین میں سے ہیں۔ فن نقد کے اصولوں کے اعتبار سے ان میں سینکڑوں خامیاں سہی مگر زمانے کی رفتار پہچانتے تھے۔ اس کے مطابق اردو تنقید کے نئے معیارات مقرر کرنے اور انہیں حاکمانہ استواری کے ساتھ رائج کر دینے کے لئے وقت نے انہیں چن لیا تھا۔ فرانسس پریچٹ کا کہنا ہے کہ اردو تنقید کی بعد کی صورت حال کو دیکھتے ہوئے یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ انیسویں صدی کے مغربی رومانوی تصورات کے زیر اثر اردو کے ان اولین نقادوں نے جو معیارات قائم کر دیے، بعد کے ناقدین کم و بیش انہیں نقوش قدم پر چلتے رہے۔ وہ اردو کے کلاسیکی سرمائے کو یا تو ان نیچرل اور سچے، فطری، اور بے ساختہ جذبات کے فقدان کے سبب مطعون کرتے ہیں اور یا پھر اسے نیچرل قرار دے کر ان الزامات سے بری کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پریچٹ نے اس عمومی رجحان سے صرف تین قابل قدر استثناء بتائے ہیں۔ محمد حسن عسکری، سلیم احمد اور شمس الرحمن فاروقی۔(۳)

عسکری نے فراق کے تتبع میں حالی کو حساس عقلیت کا پیغمبر قرار دیتے ہوئے لکھا تھا کہ اس میں عقلیت کا تمام زور اور کمزوریاں موجود ہیں۔ یہ عقلیت حالی کو سرسید سے ورثے میں ملی تھی اور وہ اسے اصلاح کیلئے استعمال کرنا چاہتے تھے۔ اصلاح یعنی افادیت، مادی افادیت! اس کے علاوہ عقلیت، مقصدیت، توازن، اعتدال پسندی اور اسلوب کی سلاست و سادگی کے ذریعے اصلاح و تطہیر وغیرہ۔ مگر طرفہ تماشہ کہ حالی سے جو تنقیدی تصورات پھوٹے وہ سب انیسویں صدی کے مغربی رومانوی تصورات کے زائیدہ تھے۔ یعنی جوش و خروش، فطرت پرستی، جذبے کا وفور، اس کا بے ساختہ اظہار وغیرہ۔ مگر دوسری طرف عقلیت پرستی کے زیر اثر رومانویت کے دوسرے عناصر مثلاً تخیل و وجدان، ندرت خیال، ماورائیت، خوابوں خیالوں کی دنیا، روایات سے بغاوت، انانیت و انفرادیت، موت کی آرزو، ماضی کے مزاروں سے شغف، اخلاقی بے راہ روی اور شہوت و جنس سے کم از کم حالی اور ان کی نسل کو کوئی دلچسپی نہ تھی۔ گویا عقل و اخلاق کے دائرے میں جتنی رومانویت ممکن تھی وہ وہاں موجود تھی۔ مگر اصلاح و تعلیم اور سماجی افادیت کے پروگرام نے انحراف و آزادہ روی کے لئے کوئی گنجائش نہ چھوڑی تھی، کیونکہ عقلیت کے سخت ضابطوں میں یہ ممکن نہ تھا۔ لیکن آخر اس سخت عقلیت اور ضابطہ پرستی کے خلاف بھی احتجاج ہو کر رہا، کیونکہ احتجاج انحراف اور بغاوت بھی رومانوی روح کے بڑے زور دار داعیوں میں سے ہے۔

اردو میں جس شئے کو ادب لطیف اور جمال پرستی کہا جاتا ہے وہ سرسید تحریک کی عقلیت ہی کے خلاف ایک رد عمل تھا جس نے آزاد، شبلی اور اقبال کے حسن و عشق کے نغموں اور تخیل کی جولانیوں سے تقویت پائی تھی۔ ڈاکٹر محمد خاں اشرف نے رومانوی رجحان کے آغاز کا سراغ سر عبدالقادر کے رسالے مخزن کے اجراء، ۱۹۰۱ء، سے لگایا ہے جو اس تحریک کا ترجمان بن گیا تھا۔ (محمد خاں اشرف، اردو تنقید کا رومانوی دبستان، ص ۱۵۶) اس رجحان کے اسباب انیسویں صدی کے رومانوی اثرات ہی تھے مگر ہندوستان میں اسے سرسید تحریک کی کلاسیکیت و عقلیت کا رد عمل بھی کہا گیا ہے

شاید یہی اسباب تھے کی رومانوی تحریک یا ادب لطیف کے رجحان کو علی گڑھ والوں سے بھی کمک ملی۔ ڈاکٹر منظر اعظمی کا کہنا ہے کہ یہ علی گڑھ تحریک کی عقلیت پسندی کا رد عمل ہی تھا جو رومانویت اور جمال پرستی کی صورت میں سامنے آیا۔ (منظر اعظمی، اردو ادب کی ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ، ص ۳۰۶) رشید احمد صدیقی نے بھی علی گڑھ اور رومانوی تحریک کا تعلق تسلیم کیا ہے، اگرچہ یہ نہیں بتایا کہ تعلق

کی نوعیت مخالفانہ تھی۔ (دیباچہ اردو ادب میں رومانی تحریک۔ محمد حسن ڈاکٹر) محمد حسین آزاد کا نثری اسلوب اور شبلی کا وجدان، تخیل، جمالیاتی لطافت اور ذوق حسن اُس جادہ عقلیت سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں جس کے علم بردار سرسید اور حالی تھے۔ اسی طرح اقبال کے ہاں عقل پرستی کے باوجود عقل و عشق کی مستقل آویزش آخرکار عقل تمام بولہب عشق تمام مصطفیٰ کے فیصلہ کن یقین کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ مگر ان کا ابتدائی زمانہ تو پوری طرح رومانوی فضا میں رچا ہوا تھا۔ ویسے بھی اپنی مثبت جہت میں رومانویت کوئی عیب نہیں۔ آزادی کی بے پناہ خواہش، تخیل کی جولانی، جذبات کی قوت، جوش و خروش کا اظہار، قرون وسطیٰ کے اساطیر، ماضی بعید کی داستانوں سے رغبت اور فطرت کو ایک زندہ وجود جان کر اس سے عشق، ان سب میں آخر کیا خرابی ہے؟ اور جیسا کہ ہم نے جدیدیت والی بحث میں ذکر کیا ہے کہ اس کے اثرات سے تو جدیدیت پرستوں کے اولین نمائندے فرانسیسی علامت نگار بھی نہیں بچ سکے۔ اردو میں اس کے متاثرین میں سب سے بڑا نام اقبال ہی کا ہے۔ اس کے بعد ٹیگور، ابوالکلام آزاد، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، مہدی الافادی، حفیظ جالندھری، جوش، سجاد انصاری، مجنوں گورکھ پوری، عبدالرحمٰن بجنوری وغیرہ کے نام آتے ہیں۔

مگر ہم عسکری کی تنقید کے جس مخصوص تناظر میں اس رومانویت اور جمال پرستی کا ذکر کر رہے ہیں وہ ترقی پسندی اور نئے ادب کی تحریک ۱۹۳۲ء سے قبل کے وہ مخصوص رجحانات ہیں جس میں اردو نثر اور ادیبوں کے رویے اپنے گرد و پیش کے ماحول معاشرے سے الگ ہو رہے تھے۔ لہٰذا آزاد، شبلی اور اقبال وغیرہ کی رومانویت یہاں اس لئے زیر بحث نہیں کہ یہ لوگ اپنے ادبی رجحان اور زندگی کے رویے میں اپنے ماحول اور حالات سے غافل قطعاً نہ تھے اور اس انداز کے رومانوی بھی نہ تھے جس کے خلاف نئے ادب نے بغاوت کی تھی۔ اس رومانویت کا جنم تو سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری وغیرہ کی تحریروں میں ہوا، جس سے اردو میں جذبات پرستی، مجہولیت اور انفعالیت کا دور شروع ہوا، جس نے اردو نثر کو بھی نقصان پہنچایا اور روزمرہ کی زندگی سے جڑے ہونے کا احساس بھی متاثر ہوا۔ ان رومانوی ادیبوں کے طرز تحریر اور جذبات نگاری کی وجہ سے ایک طرف اردو نثر اپنی اس توانائی اور روزمرہ کے لہجے سے محروم ہوگئی جو پرانی داستانوں، فسانہ عجائب، طلسم ہوش ربا، اور میر امن، غالب، نذیر احمد اور سرشار نے اسے اپنے گرد و پیش کی زندگی اور معاشرے سے جوڑ کر مہیا کی تھی۔ اور دوسری طرف ادیبوں کی توجہ عام زندگی کے مسائل سے ہٹ کر ماورائی حسن و صداقت کی تلاش اور تخیل کی بے ہنگام اڑانوں کی طرف ہوگئی تھی۔

یلدرم اور نیاز فتح پوری اور ان سے متاثر ہونے والے دیگر ادیبوں میں جذبات کی پرستش، ماورائی حسن کی تلاش، رومان اور حسن کو سماجی پس منظر سے فرار کا ذریعہ بنانا، خیالی دنیا کی آبادکاری، مسرب و مفرس انداز بیان، بات بات پر وجد، حسن و عشق، شباب، عورت، عفت نسوانی اور معصیت و گناہ کے بارے میں فلسفیانہ اظہار خیال کا شوق وافر ملتا ہے۔ اسی طرح اس عہد کے شاعر رومان اختر شیرانی کی شاعری میں عشق، حسن، عورت اور فطرت کے بارے میں جو تصورات اور رویے ملتے ہیں وہ نہ اس سے قبل کی اردو شاعری میں تھے اور نہ اس کے بعد تادیر باقی رہ سکے۔ کیونکہ اس کے ہاں حقیقی زمین و آسمان سے الگ ایک خیالی دنیا اور عام زندگی کی حقیقی عورت کی بجائے عورت کا ایک ماورائی ملکوتی تصور ملتا ہے۔ یہ صرف اختر شیرانی ہی نہیں بلکہ تمام جمال پرستوں کا مشترک المیہ ہے کہ انہوں نے، اگرچہ عقل پرستی کی مصلحانہ روش اور اخلاق پرستی کے خلاف بغاوت کی تھی مگر اس کا بدل جمالیاتی خود فراموشی اور خیالی دنیا کو بنا لیا تھا۔ حقیقت کو حسب خواہش نہ پا کر انہوں نے ایک آدرشی دنیا آباد کرنا چاہی اور اس دھن میں ایسے مگن ہوئے کہ خارجی زندگی کے تلخ حقائق سے فراری ذہنیت کے فروغ کے نمائندہ بن کر گئے۔ عقلیت پرستی کی چوٹیں دبے ہوئے تکلّف دنیا میں جذبات کی اہمیت پر زور دے کر زندگی میں حسن و عشق کی قوت کا اثبات بہت ضروری ہے مگر اس کے نتیجے میں حقیقی زندگی کے دکھوں، المیوں اور مسئلوں سے گریز کی جو دنیا پیدا ہوئی وہ بھی ناقابل برداشت تھی۔ اردو نثر کے جذبات نگاروں کے بارے میں ڈاکٹر محمد حسن کا یہ تبصرہ بہت درست ہے:

> ”رومانوی ادیبوں کے نزدیک زندگی ذوق حسن کے سوا اور کچھ نہ تھی۔ ہمارا نوجوان جنسی محرومی اور جذباتی تشنگی کو ایک دوسرے انداز میں پورا کر رہا تھا۔ اس نے حسن کو زندگی کا مصرف قرار دینے کی بجائے زندگی کا منبع قرار دے دیا تھا۔ زندگی اس ایک لفظ کی تفسیر تھی۔ حسن و زندگی کا کوئی واضح ربط نہیں تھا۔ شاعر اور فن کار زندگی اور اس کے پیچ و خم کی بجائے حسن اور اس کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ اس کے سامنے ہماری سماج کی تصویریں چلتے پھرتے انسان اور گریاں وخنداں نظارے نہیں تھے بلکہ حسن کے تصوراتی خاکے تھے۔ اس طرح جہاں اس میں شک نہیں کہ نئے اسالیب اور نئے موضوع کی طرف رجوع کیا وہاں یہ بھی صحیح ہے کہ یہ نیا موضوع زیادہ تر تصوراتی تھا اور حسن کو بذاتہ مقصود حیات قرار دے کر ہمارے فن کار غیر حقیقی تصورات میں اسیر ہو گئے تھے۔ ان غیر حقیقی تصورات کی سب سے واضح تصویریں حلقی، حجاب اور نیاز فتح پوری کی تخلیقات میں ملتی ہیں۔ گو اس کا آغاز یلدرم کی تحریروں سے ہوتا ہے اور اس کی سب سے زیادہ نازک ولطیف

شکیلہ مہدی افادی اور سجاد حسین میں نظر آتی ہیں"۔ (محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص ۴۲۔۴۱)

عورت اور حسن کی طرف ایک خاص رویے میں اگرچہ رومانوی شاعر بھی اپنے ہمزاد نثر نگاروں ہی کے نقش قدم پر چلے تھے مگر ان کی نثر کی زبان اور اسلوب کے مقابلے میں اختر شیرانی کی شاعری کی زبان ویسی مصنوعی اور روزمرہ کے بول چال سے اتنی دور نہ تھی۔ اختر شیرانی کی رومانویت اور زندگی کا غیر حقیقی پن سارے کا سارا عورت، حسن، عصمت، نسوانیت، عشق، جنس اور جبلت کے بارے میں اس رویے میں آ گیا تھا جس کا تجزیہ سلیم احمد نے اپنے معروف مضمون "نئی نظم اور پورا آدمی" میں کیا ہے۔ جس کا خلاصہ یہ ہے کہ "عورت سے رومانس لڑانا شاعرانہ بات ہے، عورت سے جنسی ملاپ کرنا بدمذاقی ہے"۔ انہوں نے اختر شیرانی کی نظم "ایک شاعرہ کی شادی پر" کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ "رومانی اخلاقیات ناجائز تعلقات کی نہیں بلکہ خود جنسی ملاپ کی مخالف ہے"، کیونکہ شادی کر کے عورت "حور و پری" نہیں رہتی بلکہ "بربط نفس کا اک فحش ترانہ" بن جاتی ہے۔ (نئی نظم اور پورا آدمی، ص ۳۰۔۲۸) مزے کی بات یہ ہے کہ یہ صرف اختر شیرانی کا خیال نہیں بلکہ اُس دور کے رومانویوں کا عمومی تخیل ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے چھوٹے سے کتابچے میں ان رومانوی تحریروں کے جو چند اقتباس جمع کئے گئے ہیں ان میں بھی عورت کے بارے میں یہی "خیالستانیاں" ہیں:

"ہمارا یہ کھیل ہمیشہ رہنا چاہیے تھا اسے تا ابد لڑکی رہنا چاہیے تھا اور مجھے تا ابد لڑکا رہنا چاہیے تھا۔ آخر وہ وقت آیا، اس کے مقابے کیلئے ہم کیا کر سکتے تھے؟ بیاہ؟ اس کا نتیجہ بھی یہی نہ تھا؟ کیونکہ بیاہ کے بعد یہ سارا خواب ملیامیٹ ہو جاتا ہے"۔ (یلدرم، سودائے سنگیں)

"عورت شادی کے لئے نہیں شاعری کے لئے ہے"۔ "کوئی عورت اگر نسائیت سے معمور ہے تو پھر وہ عورت کب ہے، وہ تو دیوتا کا مجسمہ ہے۔ اس سے محبت کا مقصد پرستش اور پوجا ہے"۔ (خلیق)

"اگر محبت کرنے والا محبوب سے ملنا چاہتا ہے تو وہ حقیقتاً محبت نہیں ہے بلکہ وہ ایک جذبہ شہوانی ہے"۔ (نیاز فتح پوری، "شہاب کی سرگزشت")(۴)

ان باتوں کا مقصد یہ نہیں کہ رومانوی ادیبوں کو زندگی کی ضروریات اور دنیاداری کے تقاضے کبھی پریشان نہیں کرتے ہوں گے۔ یا انہیں جنسی تحریک یا جذبہ کبھی مائل بہ عمل نہیں کرتا ہوگا۔ سلیم احمد نے اختر شیرانی کی ایک اور نظم "آج کی رات"، جس میں محبوبہ کے انتظار کے مناظر پیش کئے گئے ہیں، کے آخری مصرعے ﴿آج کی رات اف او میرے خدا آج کی رات﴾ کی جو تعبیر میراجی کے ایک مصرعے کی روشنی میں کی ہے (نئی نظم اور پورا آدمی، ص ۳۶) وہ لاکھ غلط سہی، مگر نظم کے تیور۔۔ عسکری کے الفاظ میں نظم کا لب و لہجہ، مزاج یا ماحول۔۔ کسی ایسی صورت حال کی طرف اشارہ ضرور کرتے ہیں، جس سے کم سے کم اتنا تو ثابت ہوتا ہے کہ رومانوی شاعر کو عملی زندگی کے تقاضوں سے آگاہی تو تھی، بس ان سے نپٹنے کا طریقہ ذرا مختلف تھا۔ یعنی ان کے تخلیق کردہ افسانوں، کہانیوں اور شاعری کا ماحول، فضا، کردار، اور زندگی کے بنیادی مسائل کی طرف ان کرداروں کا رویہ بہت غیر حقیقی تھا۔ اور یہ سب چیزیں بالآخر ان تخلیق کاروں کے اپنے مزاج کے غیر حقیقی پن کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ آل احمد سرور نے سجاد انصاری کی محشر خیال کے دیباچے "شعلۂ مستعجل" میں اسے ادب برائے ادب کے نظریے کی پیداوار قرار دیتے ہوئے لکھا ہے کہ "یہ رنگ ٹیگور کے ترجموں سے پہلے ہی شروع ہو چکا تھا۔ شرر کے عاشقانہ و شاعرانہ مضامین میں، اور سجاد حیدر کے 'خیالستان' میں اس کا عکس ملتا ہے۔ بقول اصغر گونڈوی کے ادب لطیف کا اصلی مفہوم اس طرز انشاء سے ہے جو وسعت علم، احساس شعریت و حکیمانہ نزاکت خیال کے باہمی امتزاج سے پیدا ہوتا ہے"۔ آگے سرور اصغر گونڈوی کے اس خیال سے اختلاف کرتے ہیں جس میں انہوں نے اس طرز فکر اور طرز نثر کی حقیقی کمزوری کی طرف اشارہ کیا ہے "ان (اصغر) کا خیال یہ ہے کہ زبان کا اصلی وقار اس کے سنجیدہ سرمایہ علمی سے ہے نہ کہ صرف خوبصورت اور لطیف طرز انشاء سے"۔ (سجاد انصاری، محشر خیال (دیباچہ از آل احمد سرور)، ص ۱۵)

اس اقتباس میں اصغر گونڈوی کا یہ اعتراض درست ہے کہ زبان کا وقار محض خوبصورت اور لطیف طرز انشاء سے نہیں ہوتا۔ بلکہ بقول عسکری اس زبان اور نثر سے ہوتا ہے جو روزمرہ کی زندگی کے حقیقی تجربات کو زندہ لب و لہجے میں بیان کرنے کی قدرت رکھتی ہے۔ اردو کے رومانوی ادیبوں نے عام زبان کے مقابلے میں جو ایک "خاص ادبیت" والی زبان تخلیق کرنے کی کوشش کی تھی وہ اصل میں ان کے ذہنی و فکری رویوں ہی کی آئینہ دار تھی۔ جس طرح ان کی زبان اور نثر روزمرہ کی بات چیت سے دور تھی اسی طرح وہ عام زندگی کے بنیادی معاملات اور گلی کوچوں میں پلنے والے انسان کے مسائل سے بھی اپنے ادب کو آلودہ نہ ہونے دیتے تھے۔ باقی جہاں تک وسعت علم، احساس شعریت اور حکیمانہ نزاکت خیال کا تعلق ہے، نیاز فتح پوری گروپ کی افسانوی تحریروں کو بعد کی افسانوی روایت اور علمی نثر کے پس منظر میں رکھ کر دیکھیں تو نظر آتا ہے کہ محض یہ طرز انشاء ہی ہے جو ان خوبیوں کے لئے ایک پردہ بن جاتا ہے۔ ابوالکلام آزاد کی شخصیت اور ان کا طرز تحریر اس کی سب

سے بڑی مثال ہے۔ علم، شعری ذوق اور حکیمانہ تفکر کے اعتبار سے کون ایسا رومانوی ہے جو انکا حریف ہوگا؟ مگر یہ سب کچھ ابوالکلام کی نثر کی نذر ہو گیا ہے۔ باقی جہاں تک افسانہ سرائی کا تعلق ہے، اردو کے نئے ادب کی پوری تحریک رومانوی ادب کے خلاف بطور احتجاج ہی وجود میں آئی تھی۔ اردو کے رومانوی ادیب یہ سب کچھ عین اس دور میں کر رہے تھے جب جنگ عظیم اول کے بعد پوری دنیا ایک بحران سے گذر رہی تھی اور عالمگیر بے اطمینانی کے سائے ہندوستان پر بھی پڑ رہے تھے۔ مغرب سے آنے والے نئے سیاسی، سماجی اور اقتصادی تصورات نے ہندوستان کے نوجوانوں کو بلا لحاظ مذہب و قوم متاثر کرنا شروع کر دیا تھا۔ آزادی، حریت، سماجی و معاشی انصاف کے حصول، رسم و رواج اور فرسودہ اخلاقی بندھنوں سے معاشرے کو آزاد کرانے اور عام لوگوں کو نئے شعور حیات سے ادب و فن کے ذریعے آگاہ کرنے کے خیالات عام ہو رہے تھے۔ ادب میں خیالی افسانوں کی رومانوی دنیا اور ماورائی حسن و عشق کے قصوں کے بجائے سنگلاخ سماجی حقیقت نگاری کے تصورات تیزی سے جڑ پکڑ رہے تھے۔ یہ انہی خیالات کی قبولیت کا اثر تھا کہ جس نے سجاد حیدر یلدرم کے زمانی تقدم کے باوجود نئے اردو افسانے کی دنیا میں پریم چند کو پہلے بڑے افسانہ نگار کے مقام پر فائز کر دیا تھا۔

رومانویت کے پیش روؤں میں عموماً اقبال کا نام بھی لیا جاتا ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ شعر و فن کے بارے میں اقبال کے نظری خیالات حیرت انگیز طور پر رومانویت کے اگلے قدم یعنی آرٹ برائے آرٹ کے تصور سے یکسر مختلف تھے۔ آزادی کی تحریک، سامراج سے نفرت اور قومی بیداری کی مہم میں اقبال کی رجزیہ شاعری کے ساتھ ساتھ شعر و نغمہ کی تاثیر اور قومی زندگی میں فن کی اہمیت کے بارے میں ان کے خیالات نے بھی اُس ماحول کی تیاری میں زبردست کردار ادا کیا تھا جس میں بالآخر ۱۹۳۶ء کی انقلابی ادبی تحریک نے جنم لیا۔ ہندوستان کی غلامی، انگریزی سامراجیت، سرمایہ دارانہ نظام کی تباہ کاریاں، مارکس اور اینگلز کی اس پر تنقید اور ان کے افکار کی بناء پر ۱۹۱۷ء کا روسی انقلاب، جو تاریخ میں اپنی نوعیت کے اعتبار سے یوں انوکھا تھا کہ شہنشاہی جبر و استبداد کے خلاف مظلوموں اور محنت کشوں کی جدوجہد کی کامیابی کی مثال تھا! اس پس منظر میں اقبال کی انقلاب پسند طبیعت کا اس سے متاثر ہونا کوئی حیرت کی بات نہیں۔ اس سے ان کی شاعری میں "اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو"، "کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ"، "گیا دور سرمایہ داری گیا"، جیسا رنگ بھی آیا، مگر انہوں نے جس طرح جمہوریت کا حامی ہوتے ہوئے بھی سرمایہ دارانہ جمہوریت پر سخت تنقید کی تھی اسی طرح پرویزی حیلوں کی موجودگی میں زمام کار مزدوروں کے ہاتھ آ جانے سے کوئی خوش گمانی بھی وابستہ نہیں کی تھی اور آخر آخر میں اشتراکی کوچہ گردوں کو بھی آشفتہ مغز اور سرپھرے قرار دے دیا تھا۔ لیکن ان سب امور سے قطع نظر، اصل بات یہ ہے کہ اقبال کی انقلابیت، سامراج دشمنی، حرکت و حرارت، ولولہ و امید، پیام عمل اور تبدیلی و تغیر کے فلسفے پر ایمان کے ساتھ ساتھ ان کے نظریہ فن نے بھی رومانوی روایت کی گرمی بازار کو ٹھنڈا کرنے میں ضرور اپنا کردار ادا کیا تھا۔

اقبال باقاعدہ نقاد نہیں تھے۔ مگر ایک سچے فن کار کی طرح تخلیقی عمل، شعر کی ماہیت، اور فن کی مقصدیت کے بارے میں ایک سوچی سمجھی رائے رکھتے تھے۔ اور تخلیقی فنکاروں ہی کی طرح ان کے "تنقیدی" خیالات اکثر و بیشتر ان کے تخلیقی کلام کے اندر اور بسا اوقات اشعار پر ہونے والے فنی اعتراضات کے جوابات اور نجی خطوط میں ملتے ہیں۔ (۵) یہ درست ہے کہ وہ فن کی غیر فنی مقصدیت کے بے طرح قائل تھے۔ ان کے نزدیک مقصود ہنر سوز حیات ابدی ہے۔ اسی لئے ان کہنا تھا کہ جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ ہنر کیا۔ ("فنون لطیفہ"، ضرب کلیم) اقبال کے اسی نظریہ فن سے پُر جوش ترقی پسند نقاد علی سردار جعفری نے بھی ترقی پسند تحریک کی مقصدیت کے جواز پر استشہاد کیا ہے اور ان کی نظم "ہنروران ہند" (ضرب کلیم) کے مشہور شعر

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

کو فرائڈ اور ڈی ایچ لارنس کی جنس پرستی سے متاثر جدیدیت پسندوں کی ذہنی کج روی کے خلاف اقبال کی پیش بینی کے طور پر پیش کیا ہے۔ (علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۱۱۵) مگر فن کے اس مقصدی تصور کے باوجود اقبال ﴿ معجزہ فن کی ہے خون جگر سے نمود ﴾ کے نہ صرف قائل تھے بلکہ ان کی بیاضوں میں بار بار کی ترمیم و اصلاح کے نمونے یہ ثابت کرتے ہیں کہ وہ خود اس مصرعے پر پوری طرح عامل بھی تھے۔

ڈاکٹر تحسین فراقی نے اپنے مضمون "اقبال کی اردو شاعری کا مختصر فنی جائزہ" میں صرف بال جبریل کی بیاض کے تجزیے سے ثابت کیا ہے کہ اقبال ایک مرتبہ شعر کہہ کر مطمئن نہیں ہو جاتے تھے بلکہ اپنے بعض خاک افتادہ اور فنی اعتبار سے ناقص مصرعوں کو اٹھاتے، جھاڑتے پونچھتے اور جنبش قلم کی مسیحائی سے اسے شاعری کے آسمان چہارم پر پہنچا دیتے تھے۔ انہوں نے جگن ناتھ آزاد کے حوالے سے لکھا ہے کہ جب اقبال کے ایک شعر

درمیان کارزار کفر و دیں
ترکش ما را خدنگ آخریں

پر جسٹس دین محمد نے داد دی تو اقبال کا کہنا تھا " دین محمد! یہ شعر میری چالیسویں کوشش کا نتیجہ ہے"۔ (فراق، ڈاکٹر تحسین، اقبال چند نئے مباحث، ص ۱۷) اس طرح خود اقبال کا کلام اس بات پر شاہد ہے کہ انہوں نے اگر اپنی شاعری سے ناقد بے زمام کو یکسو کرنے کا کام لیا ہے تو یہ بھی ثابت کیا ہے کہ محض الہام اور نوائے سروش کا منتظر رہنے کی بجائے مرد ہنر کو مسلسل محنت کرتے رہنا چاہیے۔

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خداداد ۔ کوشش سے کہاں مرد ہنر مند ہے آزاد

اقبال کا یہ نقد فن گر ایک طرف کارزار حیات سے گریزاں اردو کے جمال پسند رومان پروروں کو جمالیاتی خود فراموشی سے باہر لانے کا سامان تھا تو دوسری طرف محض سماجی معاشی شعور، طبقاتی کشمکش اور سرمایہ و مزدور کے ذکر سے افسانہ و شاعری کو عالی معیار پر پہنچانے کے خواہاں ترقی پسندوں کے لئے بھی تازیانہ عبرت تھا، جن کی فنی اقدار سے غفلت شعاری نے فیض جیسے شاعر کو بھی کھلے بندوں اور واضح طور پر بات نہ کہنے پر ملعون کیا تھا، مگر یہ ذرا بعد کا زمانہ ہے۔

سر دست ہم اس دور کی بات کر رہے ہیں جب ایک طرف جمال پرست محض جذبات نگاری اور حسن و عشق کے گن گانے میں مگن تھے تو دوسری طرف انہی کی صفوں سے نکل کر رومانوی تخلیقیت کے پروردہ شاعر جوش ملیح آبادی رومانویت کی آہستہ خرامی اور نرم روی سے، اپنی بلند آہنگ اور گھن گرج والی شاعری کی بدولت، رومانوی انقلابیت کی طرف جا رہے تھے۔ علی سردار جعفری نے ترقی پسندی کے پیش رو کے طور پر اقبال کی تعریف کرتے ہوئے بتایا ہے کہ بہت سے تضادات کی وجہ سے کبھی ان کی "شاعری انتہائی بلند، حسین اور پر شکوہ ہو گی اور کبھی بے انتہا پست"، مگر اس تضاد اور بہت سی کمزوریوں کے باوجود وہ عظیم ہے تو "درویشی اور قلندری، شاہینی اور انفرادیت پرستی، تجدید مذہب اور احیاءیت.. (کی وجہ سے نہیں) کیونکہ ان سے آج کے عوام کو کوئی فائدہ نہیں پہنچ سکتا"، بلکہ وہ اپنے آزادی کے شعور، نظریہ ادب، سامراج دشمنی، سرمایہ داری کے خلاف نفرت، تصور انسان اور احترام آدمیت کی وجہ سے عظیم ہیں۔ مگر افسوس کہ وہ یہ نہیں دیکھ سکے کہ "احترام آدمی کا زریں اصول اور بلند نصب العین صرف غیر طبقاتی سماج میں عملی جامہ پہن سکتا ہے"۔ اس لئے جعفری کے نزدیک، "اس موڑ پر جہاں اقبال ساتھ چھوڑنے لگے پریم چند اور جوش ملیح آبادی نے اردو ادب کی رہنمائی کی"۔ (۶)

پریم چند سے قطع نظر کہ جذباتی رومانیت کے آسمان پر اڑتے ہوئے اردو افسانے کو حقیقت نگاری کی کھردری زمین پر ننگے پاؤں چلنا اسی نے سکھایا تھا اور دیہاتی زندگی کی جیتی جاگتی عکاسی کی بنا پر دیہات کے مصور کا خطاب پایا تھا، اس لئے غیر طبقاتی سماج، جس کی اہمیت اقبال نہیں سمجھ سکے تھے، کی تنظیم میں اسے اقبال سے آگے کا رہنما کہا جائے تو بات قدرے سمجھ میں آتی ہے۔ لیکن جوش، جو بقول خود سردار جعفری کے 'امیر زمیندار باپ کا بیٹا ہونا نہیں بھلا سکا'، غیر طبقاتی سماج کی تشکیل میں رہنمائی کیسے کر سکتا تھا، یہ بات قابل فہم نہیں۔ لیکن بہر کیف جوش اپنی گھن گرج، ولولے بلکہ جذباتی ابال، اور بقول عسکری "دھواں دھار اور دھکا پیل" (جھلکیاں، ص ۲۸۵) والی شاعری کی بدولت ایک زمانے میں واقعی شاعر انقلاب کہلاتے تھے۔ اس سلسلہ میں ان کی معروف نظم "شکست زنداں کا خواب" اس زمانے میں بہت معروف تھی

کیا ہند کا زنداں کانپ رہا ہے گونج رہی ہیں تکبیریں

رومانویت کے ہاتھوں اردو نثر اور افسانہ اس جذباتی دلدل میں پھنسا ہوا تھا جہاں سے نکال کر پریم چند، سدرشن، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی وغیرہ نے اسے اصلاحی و سماجی حقیقت نگاری کے رخ پر ڈالا تھا، جس سے آگے کا کام حیات اللہ انصاری اور کرشن چندر وغیرہ نے کیا۔ ہر چند کہ پریم چند ترقی پسند تحریک کے پیش رو کہے جاتے ہیں مگر ان کا فن تبلیغ و تشہیر کے اس جوش سے کوئی سروکار نہیں رکھتا جس میں بعد کو ترقی پسند مبتلا ہو گئے تھے۔

عسکری نے پریم چند کی بنیادی خصوصیت اس فنی شعور کو قرار دیا ہے جس میں وہ دیہات کا مصور ہوتے ہوئے بھی محض دیہات تک محدود نہیں رہ جاتا بلکہ دیہی کرداروں کے متعلق لکھتے ہوئے بھی اس کا اصل موضوع زندگی اور انسان ہوتا ہے۔ اس کے فنی شعور کی بڑائی یہ ہے کہ اس کی فنی صلاحیت تخصیصیت کے باوجود زندگی کی عمومیت کا احساس باقی رکھتی ہے "وہ تخصیصیت کو صرف اس مقصد کے لئے استعمال کرتے ہیں کہ اس کی عمومیت کے احساس کو ایک شکل دے سکیں یعنی حسیاتی شکل"، اس طرح گاؤں کی زندگی اس کے ہاتھوں ایک استعارہ اور علامت بن جاتی ہے کل زندگی کا، جو محض "ایک جھونپڑی یا گاؤں کا کھیا یا گائے بھی واد نہیں ہے بلکہ ایک شعور، ایک احساس، ایک سرمستی" ہے۔ ("دیہات کا مصور پریم چند" بشمول مقالات عسکری، ج ا، ص ۲۹۶) اس رومانوی دور میں جب زندگی محض کتابی اور تخیلی دنیا میں بند ہو چکی تھی ایسے میں پریم چند کا دیہات کی زندگی کو چن لینا اور وہاں کے کرداروں میں عمومی انسانی رویوں کو پیش نظر رکھنا، عسکری ایسے فنی شعور

رکھنے والے کو جس وجہ سے پسند آیا تھا اس کا موازنہ پریم چند کو ترقی پسند تحریک کا پیش رو کہنے والے علی سردار جعفری کے نقطۂ نظر سے کیا جائے تو
نظر آتا ہے کہ جعفری اگرچہ پریم چند کے "کرداروں کو کسی سماجی یا معاشی پس منظر میں گھومتے" تو پاتے ہیں مگر کہتے ہیں کہ اُن کے ہاں "اُن کا
حل سماجی اور معاشی نہیں ہوتا بلکہ انفرادی ہوتا ہے۔ وہ انقلاب کے بجائے انفرادی اور روحانی سدھار کی طرف چلے جاتے ہیں، ایک ایسا
آدرش وادطریقہ پیش کرتے ہیں جو ممکن العمل نہیں"۔ (ترقی پسند ادب، ص ۱۲۷) یاد رہے کہ یہ انفرادی پہلو، جسے عسکری انسانی پہلو کہتے
ہیں، جو آگے ترقی پسند تحریک میں آکر معدوم سے معدوم ہوتا چلا گیا تھا، پریم چند کے اپنے فن کارانہ شعور کا حصہ تھا، نہ کہ اس کی نظریاتی وابستگی
اور شعور کی عطا، جس کی بنا پر اپریل ۱۹۳۶ء ترقی پسند مصنفین کے پہلے اجلاس میں اس نے وہ معرکے کا خطبہ پڑھا جو پوری طرح ترقی پسندی
کے سرکاری نقطۂ نظر سے ہم آہنگ تھا۔

اردو رومانویت کا دور ایک خاص رجحان اور مزاج کی علامت تھا، جس میں ادب اپنے موضوع بلکہ اسلوب اور ظاہری ہیئت کے
اعتبار سے بھی حقیقی زندگی کے روز و شب اور معاملات سے کٹ کر خیالی دنیا کی آبادکاری مہم بن چکا تھا۔ اس رجحان کے اثرات نہ صرف تخلیقی
ادب بلکہ تنقید تک میں بھی نظر آتے ہیں۔ یوں تو رومانوی ناقدین میں مہدی افادی اور سجاد انصاری سے لے کر نیاز فتح پوری اور مجنوں گورکھ
پوری تک کے نام آتے ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ اول الذکر تینوں حضرات رومانوی انشائے لطیف اور جذبات نگاری کے نمائندہ ہیں تنقید کے
نہیں، اور مجنوں گورکھ پوری اپنی تنقید میں رومانوی انشا، اور رومانوی تنقید کے بین معلق ہیں اور سلیم احمد کے مطابق اپنی دقیقہ سنجی اور ذوق
شعری کے اعتبار سے خارجی ترقی پسندی کے باوجود جمال پرستی کے نمائندہ ہیں۔ (۷)

رومانوی فکر اور اس سے پھوٹنے والی طرز تنقید کا نمائندہ ترین اظہار عبدالرحمن بجنوری کے "محاسن کلام غالب" میں ہوا ہے، جسے
مولوی عبدالحق جیسے متین، غیر جذباتی، غیر رومانوی اور رکھ رکھاؤ مزاج کے محقق نے بھی "زور بیان، جدت فکر، اور بلندی خیالات کے لحاظ سے اردو
زبان میں بالکل ایک نئی چیز" قرار دیا تھا۔ حالانکہ اس مضمون کا پہلا جملہ ـــ "ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں مقدس وید اور دیوان
غالب" ـــ ہی رومانوی جذباتیت اور حسِ تناسب کے فقدان کی دلیل ہے۔ دیوان غالب کتنا بھی عظیم سہی اُسے وید مقدس سے جا بھڑانا ای
افراط و تفریط اور غیر تنقیدی انداز نظر کی دلیل ہے، جس کے تحت، بقول عسکری، رومانوی نقاد کسی فن پارے کی درست تفہیم کی بجائے اس کے
بالمقابل ایک اور فن پارہ تخلیق کرنے کی کوشش کیا کرتے ہیں۔ (جھلکیاں، ص ۱۰۸) بجنوری نے کلام غالب کے ساتھ یہی کیا ہے۔ اس میں
بہت کچھ ایسا ڈالا اور نکالا ہے جو وہاں نہیں ہے۔ مرزا غالب کو "ایک رب النوع تسلیم" کرانے پر زور دینے کے بعد تاریخ طبقہ میں مغلوب اور
مرعوب ایشیائیوں کا عیب یہ بتایا ہے کہ وہ "اپنے ہر فضل و خیل کا موازنہ مغربی اقوال و آراء سے کرنے لگے ہیں" اور نہیں جانتے کہ "یہ وہ غلامی
ہے جس کی زنجیروں کو تلوار بھی نہیں کاٹ سکتی"۔ بجنوری کو اس بات پر افسوس ہے کہ اس یورپ زدگی کے زمانے میں انگریزی تعلیم یافتگان مرزا
غالب کا موازنہ شیکسپیئر، ووڈز ورتھ، و دیگر شعراء سے کرتے ہیں، مگر انہیں نہیں معلوم کہ اس طرح وہ "شاعری اور تنقید پر ظلم کرتے ہیں"۔ (
عبدالرحمن بجنوری، "محاسن کلام غالب" مشمولہ غالب نامہ آور، ص ۲۰۰) ان سطور کے لکھنے والے سے یہ توقع کرنا بے جا نہیں کہ وہ خود مرزا کا
موازنہ یورپی شعراء اور فلاسفہ سے کر کے تنقید پر یہ ظلم نہ کریں گے۔ مگر وہ خود بھی یہ کام بڑے دھڑلے سے کرتے نظر آتے ہیں۔ لکھتے ہیں کہ "
دنیا میں اگر کسی شاعر کا غالب سے مقابلہ ہو سکتا ہے تو وہ گوئٹے ہے"۔ اور پھر ایک دو نہیں بیسیوں ایسے یورپی شعراء اور مفکرین سے غالب کا
موازنہ جاری رہتا ہے جو اکثر و بیشتر یورپ کی رومانوی تحریک سے وابستہ رہے ہیں۔

بجنوری نے غالب کو فکر و فن میں تو ان مغربی شعراء سے اونچا دکھایا ہی ہے، اُسے روح عصر کا نمائندہ بنا کر ڈاروِن کے نظریہ ارتقاء
کے خد و خال بھی غالب میں ڈھونڈ نکالے ہیں۔ (ایضاً، ص ۲۳۷) مغربی و مشرقی فلاسفہ و حکماء کے مقابلے میں غالب کا ایک امتیاز یہ بتایا ہے
کہ جمال الٰہی کے بہ تقاضائے حسن، وجود مادی اختیار کرنے کی مشکل مسئلے کا "جواب مرزا غالب کے سوا آج تک دنیا کے کسی فلسفی نے نہیں
دیا، اور وہ جواب یہ ہے۔ لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی الخ" (ایضاً، ص ۲۳۰) اس جواب پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں ہے۔ حالی اور
شبلی سے صنائع بدائع، تشبیہ و استعارے، اور محاورے کے بارے میں جن خصوصی خیالات کا آغاز ہوا تھا اس کی تصدیق کی مہم بجنوری کے ہاں
بھی جاری رہتی ہے اور غالب کو ان عیوب سے طرح طرح سے "پاک" بھی ثابت کیا گیا ہے۔ "جس زمانے میں صنائع بدائع کا عام رواج
ہو وہ زمانہ اقوام کے انحطاط اور زوال کا ہوتا ہے۔ غالب بہت کم صنائع بدائع کا استعمال کرتے ہیں"۔ (ایضاً، ص ۲۰۹) "جس طرح رواج
پر غالب آنا مشکل ہے، محاورے کا منانا بھی مشکل ہے۔ مرزا نے اپنے کلام میں محاورے کی بندش سے اکثر احتراز کیا ہے اور تمام دیوان میں
مشکل سے دس اشعار ایسے ہیں جن میں کوئی محاورہ باندھا ہے"۔ (ایضاً، ص ۲۰۴) عسکری نے اپنے معروف مضمون "محاوروں کا مسئلہ" میں

محاوروں سے خوف کو ادیب کے معاشرتی تجربے سے کٹنے سے تعبیر کیا تھا۔ بجنوری کے ہاں غالب کی اس خوبی کی تشخیص کی بناء پر غالب اپنے زمانے اور ماحول سے جدا ہو قرار پائے گا یا برعکس، اس کا جواب مشکل نہیں۔ اور پھر اپنے زمانے کے اجتماعی تجربے سے کٹ جانا اگر کوئی خوبی نہیں تو محاوروں سے اجتناب خوبی کیسے ہوگی؟

عورت، حسن اور عشق کے باب میں رومانیوں کے ماورائی اور غیر زمنی خیالات کا ہم ذکر کر چکے ہیں۔ اردو کے تمام رومانیوں کی طرح بجنوری نے اردو کے پہلے رومانوی شاعر غالب کے ہاں بھی حسن و عشق کے ذیل میں ایسے ہی کمالات دکھائے ہیں اور اسی رومانوی والہانہ پن کے ساتھ۔ یہ بتانے کیلئے کہ حسن کہاں نہیں اور کہاں ہوتا ہے وہ لکھتے ہیں ''نہ پیکر معشوق میں کوئی معین خطوط ہیں، نہ کسی رنگ میں کوئی خاص مناسبت ہے۔ خوبی نہ روح سے متعلق ہے، نہ جسم سے محدود ہے۔۔۔ حسن حسن میں ہے''۔ (ایضاً، ص ۲۰۹) آگے لکھتے ہیں ''گو مرزا کی معشوقہ ایک ارضی عورت ہے (لیکن) ان کا عشق ہوس سفلیہ اور لذات حرصیہ سے پاک ہے۔ ان کو اس کے حسن بے پایاں کے دیکھنے سے ایک ارتعاش روحانی، ایک وجدانی کیفیت پیدا ہوتا ہے۔ (کیونکہ ان کی) حاجت آرزوئے بشریہ سے لاتعلق ہوتی ہے''۔ ''اس مدام لب دریا تشنہ لبی کا باعث صرف یہ ہے کہ علوی محبت کبھی جسمانی قرب سے خود کو سیراب نہیں کرتی''۔ (ایضاً، ص ۲۶۵، ۲۶۳) بجنوری نے غالب کے بارے میں یہ بالکل درست لکھا ہے کہ ''غالب نے بھی کل دیوان میں زلف سیہ یا چشم سیاہ سے زیادہ اپنے معشوق کا پتا (نہیں بتایا)''۔ (۸)

غالب کے اس تصور عشق و محبوب پر ہم عسکری اور فراق کے تعلق پر بحث کرتے ہوئے بہت کچھ لکھ چکے ہیں، جہاں عسکری کا کہنا تھا کہ محبوب کا دکھڑا رونے والے شاعر تو بہت ہوتے ہیں مگر ایسے دو چار ہی گزرے ہیں جو واقعی اپنا محبوب دکھا بھی سکے ہیں۔ بجنوری کہتے ہیں کہ ''غالب کی شاعری کے جسم پر زبان کا جامہ۔۔۔ تنگ ہے، یہاں تک کہ بعض جگہ سے چاک ہو گیا ہے اور عریاں بدن اندر سے نظر آتا ہے''۔ (ایضاً، ص ۲۰۲) آخر میں ایک مقتدر رومانوی تصور شعر پر، جس کے بارے میں بجنوری نے کانٹ و کلیس (؟) کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''بہترین شعر وہ ہے جس کے مضمون کو مصور بلا دقت صفحۂ قرطاس سے جامہ تصویر پر منتقل کر سکے''۔ (ایضاً، ص ۲۷۲) پیچھے ہم ایم ایچ ابریمس کے حوالے سے یہ لکھ آئے ہیں کہ یورپ میں سولھویں اور اٹھارویں صدی کے درمیان ''شاعری بولتی تصویر اور مصوری خاموش شاعری'' والا تصور رائج رہا ہے۔ (The Mirror and the Lamp, p-33) اور اس تصور کا عروج یورپ کا رومانوی دور تھا، جس کے اثرات حالی، آزاد اور شبلی کے ذریعے ہمارے ہاں بیسویں صدی کے وسط تک چلتے رہے ہیں۔

اس رومانوی رجحان کے خلاف بھی آخر شدید بغاوت ہوئی اور یہی وہ حالات تھے جن کے ردعمل میں محمد حسن عسکری نے کھلے بازوؤں سے نئے ادب / ترقی پسند ادب کی تحریک کا استقبال کیا تھا، جو لجلجی جذباتیت اور انفعالی زنانہ پن کے خلاف ایک مردانہ احتجاج تھا۔ بعد کے اردو ادب اور تنقید میں جدید دور کے جو مسائل اور موضوعات ادبی مباحث کا حصہ بنے ان کے راستے اسی دور میں کھلے تھے۔ اردو میں نئے ادب / ترقی پسند ادب کے آغاز اور جدیدیت و ترقی پسندی کے امتیاز پر ابتدائی باتیں ہم جدیدیت والی بحث میں لکھ چکے ہیں۔ انہیں دہرائے بغیر اس ضمن میں چند مزید امور کو دیکھا جائے گا۔ ترقی پسند مصنفین کی تاسیس میں سجاد ظہیر اور ان کے دیگر ساتھیوں ڈاکٹر ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوش اور ڈاکٹر کے ایس بھٹ کی ان کوششوں کا ذکر اکثر سجاد ظہیر سمیت دیگر ترقی پسند مورخین و ناقدین کی تحریروں میں آتا رہتا ہے مگر اس ذیل میں ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری، پروفیسر احمد علی اور محمد دین تاثیر کا ذکر اس جوش خروش سے نہیں ہوتا۔ تاثیر تو خیر پاکستانیت کے مسئلے پر معتوب قرار پائے تھے، مگر اختر حسین رائے پوری اور احمد علی کا کیا قصور تھا؟ اس سوال کا جواب ہمیں انجمن ترقی پسند مصنفین کے انتہا پسند اور غیر مصالحتی مزاج میں ملتا ہے۔

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کا مضمون ''ادب اور زندگی''، جولائی ۱۹۳۵ء، اور ابتدائی صورت میں اپریل ۱۹۳۳ء میں چھپ چکا تھا۔ اسی طرح اپریل ۱۹۳۳ء میں پروفیسر احمد علی اور محمود الظفر کا وہ مشترک بیان بھی آیا تھا جس میں انگارے کی بندش پر نہ صرف احتجاج تھا بلکہ اس کے فروغ کے لئے ایک ''لیگ آف پروگریسو آتھرز'' کے قیام کی تجویز پیش کی گئی تھی۔ رائے پوری کے مضمون اور احمد علی کے اس بیان میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے مزاج، عزائم، تصور حیات و ادب اور ماضی کے سرمایہ ادب کے بارے میں نقطہ نظر کے بیج پوری طرح موجود ہیں۔ مگر ترقی پسند تحریک کی تاسیس کی ابتدائی کوششوں میں اختر حسین رائے پوری کا نام تو بادل نخواستہ پھر بھی آ جاتا ہے مگر احمد علی کے مذکورہ بیان کے ذکر سے، سجاد ظہیر کی روشنائی اور علی سردار جعفری کی ترقی پسند ادب کا تو ذکر ہی کیا، خلیل الرحمن اعظمی کی نسبتاً معتدل کتاب اردو میں ترقی پسند تحریک بھی خالی ہے۔ بہر کیف ہندوستان میں ایک نئے تصور حیات، نئے تصور ادب اور زندگی اور ادب کے اٹوٹ رشتے پر سب

ست زیادہ زور دینے والی ترقی پسند تحریک کے رشتے اپنے بانی مبانیوں سے زیادہ عرصے تک برقرار رہ سکے تھے۔ اس کی وجہ تحریک کا وہ مخصوص سخت گیر مزاج تھا جو ادب اور انقلابی تبدیلیوں کی داعی کسی بھی جماعت کے لئے سخت نقصان دہ ہوتا ہے۔ اسی مزاج میں احتیاط اور اعتدال کا مشورہ سجاد ظہیر کو بالکل ابتدائی دنوں میں دیا گیا تھا، جس پر افسوس کہ کبھی عمل نہ ہوا۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے لکھا ہے کہ ۱۹۳۵ء میں لندن میں جب سجاد ظہیر اور ان کے ساتھیوں کو ہندوستانی ادیبوں کی ایک انجمن بنانے کا خیال آیا تو اس زمانے میں سجاد ظہیر کو لوئی آراگوں نے انسانی مزاج اور خاص طور پر اہل قلم کی خودسری اور منہ زوری کو سامنے رکھتے ہوئے کہا تھا کہ

''ہمیں ہمیشہ اپنی تحریک میں مختلف مکتب خیال کے ترقی پسند مصنفوں کو شامل کرنے کی کوشش کرنی چاہیے ...دوسرے یہ کہ ادیبوں اور مصنفوں کو منظم کرنا بہت مشکل کام ہے اس لئے کہ مصنف اپنے کو ہر قسم کی تنظیم سے ماورا تصور کرتے ہیں۔ آراگوں نے کہا کہ اس کام میں بہت صبر و استقلال اور وسیع المشربی سے کام نہ لیا جائے گا تو کامیابی مشکل ہے''۔ (اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۳۱)

۱۹۳۵ء میں لندن سے ترقی پسند مصنفین کے پہلے مینی فسٹو کے آنے سے لیکر ۱۹۴۹ء میں نامتفق ادیبوں کے دو بڑے بائیکاٹ تک، اور ادب و زندگی کے آزاد اور اٹوٹ تعلق پر اصرار سے لیکر اس پر مخصوص اشتراکی حقیقت نگاری اور مارکسی آئیڈیالوجی کو مسلط کرنے اور اپنے پرانے ساتھیوں کی صدائے احتجاج کو خاطر میں نہ لانے تک ترقی پسند تحریک کا سفر اس بات کا گواہ ہے کہ تحریک کے قائدین نے اس بات کو مسلسل نظر انداز کیا کہ ''مصنف اپنے کو ہر قسم کی تنظیم سے ماورا تصور کرتے ہیں''، خواہ یہ تنظیم کسی دل خوش کن نظریے ہی کے نام پر بنائی گئی ہو۔ باقی رہی ''صبر و استقلال اور وسیع المشربی کی بات'' تو اس کا اندازہ سید سبط حسن کے اس جواب سے ہو جاتا ہے جو انہوں نے اپنی جماعت کی انتہا پسندی اور غیر ترقی پسند ادیبوں کے بائیکاٹ کے سوال کے سلسلے میں انتظار حسین کو دیا تھا: ''اصل میں چین میں انقلاب آ جانے کے بعد ہم یہ سمجھ رہے تھے کہ بس اب پاکستان میں بھی انقلاب آیا کہ آیا اور اس سے ہمارا دماغ پھر گیا'' تھا۔ (۹)

ترقی پسند مصنفین کی اس انتہا پسندی نے بہت جلد نئے ادب کو ترقی پسندی اور جدیدیت میں بدل دیا۔ ہم ذکر کر چکے ہیں کہ ترقی پسند تحریک ایک ردعمل اور بغاوت تھی ماضی کے سماجی و ادبی ورثے سے، قدامت پسندی اور رجعت پرستی سے، اور تعمیر کا عزم تھا ایک نئی زندگی اور ادب کا۔ اس ضمن میں ترقی پسند تحریک کے مختلف اعلان نامے دیکھے جا سکتے ہیں۔ (۱۰) ادب اور زندگی کے تعلق پر انہی آرا کا اظہار اس سے پہلے اختر حسین رائے پوری بھی کر چکے تھے:

''ہمارا خیال ہے کہ ادب کے مسائل کو زندگی کے دوسرے مسائل سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ زندگی مکمل اکائی ہے۔ اسے ادب، فلسفہ، سیاست وغیرہ کے خانوں میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ ادب زندگی کا آئینہ ہے۔ یہی نہیں، بلکہ وہ کاروان حیات کا رہبر ہے۔ اسے محض زندگی کی ہمرکابی ہی نہیں کرتا بلکہ اس کی رہنمائی بھی کرتا ہے''۔ (اختر حسین رائے پوری، ادب اور انقلاب، ص ۱۱)

بھارتیہ ساہتیہ پریشد، ناگ پور، کے اجلاس منعقدہ اپریل ۱۹۳۶ء، ان اعلان ناموں اور بعد کی عملی صورت حال میں ماضی کے ادب کے بارے میں جو رویہ ظاہر کیا گیا اور مستقبل میں جس ادب کی تخلیق کو اپنا مطمح نظر بنایا گیا تھا اس کے خد و خال انجمن کے باقاعدہ قیام سے پہلے ''ادب اور زندگی''، ۱۹۳۵ء میں دکھائے جا چکے تھے جو ایم اے تاریخ کے ایک طالب علم اختر حسین رائے پوری کا لکھا ہوا تھا۔ اردو کی تنقیدی تاریخ میں کسی مصنف کی پہلی تحریر پر ایسی ہنگامہ خیز بحث کم ہی ہوئی ہوگی جیسی اس مضمون پر ہوئی تھی۔ مزید حیرت یہ ہے کہ اپنے پہلے مجموعے ادب اور انقلاب میں ماضی کے ادب اور اپنے زمانے کے سب سے بڑے شاعر اقبال کے بارے میں خود مصنف کی جو رائے تھی وہ زیادہ دیر برقرار نہ رہی، مگر دیگر ترقی پسندوں نے اس طرز فغاں کو کافی عرصے تک اڑائے رکھا تھا۔ اختر حسین رائے پوری جس نئی قسم کی اشتراکی تنقید کی بنیاد رکھ رہے تھے، ادبی فضا میں اس کے آثار تو تھے مگر نمونہ کوئی نہ تھا، ماسوائے مقدمہ شعر و شاعری کے، کہ کلاسیکی ادب کے بارے میں جس کی رائے کو زیادہ شدت کے ساتھ اس ترقی پسند مصنف نے قبول کر لیا تھا۔ اس نظریہ تنقید میں ادب زندگی کا پروردہ اور آئینہ تھا اور اس سے بھی آگے بڑھ کر ''تخلیق ادب معاشی زندگی کا ایک شعبہ تھا''۔ (ادب اور انقلاب، ص ۱۵) ''ادب جدید کے پیغمبر گورکی'' سے استفادہ کرتے ہوئے رائے پوری کا کہنا تھا کہ ادب انسانیت کا نقاد ہے۔ وہ اس کی کج روی کو ظاہر کرتا اور خام کاریوں کو بے نقاب کرتا ہے، اس لئے اسے زمان و مکان کی پابندیوں سے ماورا ہوتے ہوئے، اپنے گرد و پیش کا آئینہ دار ہونا چاہیے اور صحت مند قدروں کا فروغ کرنا چاہیے۔ (ایضاً، ص ۲۶)

اس تمنا و خواہش کے ساتھ ہندوستان میں ترقی پسند تنقید کے اولین نظریہ ساز نے جب قدیم ادب ہند کا جائزہ لیا تو اس کے تین

واضح نقائص تو یہ بتائے کہ اس کے موضوعات فرسودہ اور محدود ہیں، لطف بیان اور زیب داستان پر معنی قربان کئے جاتے ہیں اور اسے پیشے کے طور پر اختیار کیا گیا تھا۔ اس کے علاوہ بھی وہاں بہت کچھ سوختنی و فروختنی تھا۔ عہد وسطی کے صوفی، شاعر اور بھگتی تحریک کے علمبردار اگرچہ امیروں کے دست نگر نہ تھے لیکن دنیا سے بےزار اور بے نیاز تھے، جو ایک عیب ہے۔ قدیم زمانے میں چونکہ ذرائع پیداوار یکساں تھے اور ادب طبقہ امراء کا ہی مسئلہ تھا، اس لئے اس میں شاذ ہی عوام کا ذکر آتا ہے۔ (ایضاً ص ۳۸) سنسکرت اور ہندی شاعری کا عیب یہ ہے کہ "شرنگار رس (جذبہ عشق) اور شانت رس (جذبہ اطمینان) سنسکرت شاعری پر چھائے ہوئے ہیں، کیونکہ ایک امیروں کے معنی رجحان کو پورا کرتا ہے اور دوسرے بوڑھوں کے احساس گناہ کو کم کرتا ہے"۔ (ایضاً ص ۳۹) عشقیہ شاعری میں محبت اور بوالہوسی میں کوئی امتیاز نہیں اور "شعر و ادب اس فضاء میں قوت باہ کی گولیوں کا کام دیتے تھے"۔ (ایضاً ص ۴۰) ویدک عہد میں آرام و آسائش کی گنجائش کم تھی اس لئے اس عہد کی شاعری تصنع سے پاک تھی، مگر رفتہ رفتہ عیش و طرب کی وجہ سے "معنی آفرینی کی جگہ ندرت بیان اور لفظی بندشیں لے لیتی ہیں۔ عبارت آرائی اور رنگین بیانی کو اتنی اہمیت دی جاتی ہے کہ ادب آخر میں پہیلیاں بجھوانے لگتا ہے"۔ (ایضاً ص ۴۳۔ شاعری کا آغاز سادگی اور انتہا پیچیدگی پر ہونے کا وہ تصور جو آزاد، حالی اور شبلی سے چلا تھا) قدیم ہندی شاعری کے بعد جب اردو شاعری کی باری آئی تو سب سے پہلے اس کے ایرانی پس منظر، عروض و بیان، معانی، تشبیہ و استعارے اور اساطیر ہی نہیں بلکہ تمام اردو شعراء کی ذہنیت کو غیر ملکی کہہ کر اسے مسلمان حکمرانوں اور عوام کے مابین قائم شدہ سد سکندری کا نتیجہ بتایا گیا۔ پھر قصیدہ و غزل کے بارے میں منطقی تنگ بندی، اور اظہار واردات کے محدود دائرے میں کیفیت کی یک رنگی کو منطقی رفتار بتا کر غزل کے زوال اور نظم کی اٹھان کو معاشرت کے تغیر کی علامت قرار دیا گیا۔ موضوع کی سطح پر اس میں "معشوق حقیقی سے خطاب اور جسم کی قید سے آزادی کے لئے روح کی بے کلی" کو دنیا سے بےزار صوفیہ کا مسلک کہہ کر مطعون کیا گیا اور شاعری میں محتسب، زاہد اور شیخ کی جو مٹی خراب کی گئی ہے اس کی وجہ رندروشی اور شریعت کی پابندی سے بیزاری بتائی گئی۔ (ایضاً ص ۵۰۔۴۷)

درد اور نظیر اکبر آبادی کو چھوڑ کر باقی سب شاعروں کو وظیفہ خوار قرار دیا گیا۔ کہا گیا کہ درد دنیا سے بےگانہ تھے اور میر اپنی ناکامیوں سے بیزار، نظیر صرف تلسی داس اور کبیر سے پیچھے ہے، ورنہ آئینہ زندگی میں اپنے دور کی خرابیوں کی جھلک دکھانے میں وہ سب سے آگے ہے۔ مگر "افسوس نظیر محنت کش نہ تھا، ورنہ اس کا زاویہ نگاہ بلند ہوتا"۔ تاہم اسے ادب ہند میں ایک خاص مرتبہ پر فائز بتایا گیا۔ کبیر اور نظیر کی جو بہت تعریف کی گئی تو لکھا کہ "کبیر عوام کا مصلح ہے، تو نظیر ان کا یار غار! کاش یہ دونوں فقیر نہ ہوتے"۔ اور یہ کہ ہندوستان کی ساری تاریخ میں "کالی داس، کبیر، نظیر اور غالب وغیرہ کے سوا شاید کوئی ایسا شاعر نہیں جسے مستقبل کا انسان عزت سے یاد کرے گا"۔ (ایضاً ص ۵۷۔۵۵)

ان خصائص کی وجہ سے اختر حسین رائے پوری کا کہنا تھا کہ قدیم ادب اپنے زوال پذیر ساختی تمدن کے مطابق جذبات کا اظہار تو ہے مگر چونکہ ماضی کے عیوب سے حال کو باخبر نہیں کرتا اور مستقبل کے اشارے نہیں دیتا اس لئے اس میں شرم و مایوسی کے سوا کچھ نہیں۔ اس لئے ماضی کا بت پوجنے اور مستقبل پر تاریکی کا پردہ ڈالنے والے شاعروں سے گورکی کے الفاظ میں کہا گیا کہ "مٹ جاؤ ورنہ تاریخ تمہیں مٹا دے گی"۔ (یاد کیجئے حالی کے الفاظ جو انہوں نے اردو شاعری کے زوال کے پیش نظر کہے تھے "زمانہ با آواز بلند کہہ رہا ہے کہ یا عمارت کی ترمیم ہوگی یا عمارت خود نہ ہوگی"۔ مقدمہ، ص ۲۰۸)

ادب کے دور جدید کے معاشی تجزیے میں راجہ رام موہن رائے اور سرسید کی کاوشوں کا پسندیدگی سے ذکر کرتے ہوئے رائے پوری کہتے ہیں کہ "مذہب کا وہ تصور غلط ہے جو اسے ترقی تمدن کے ساتھ چلنے سے روکتا ہے"۔ (ایضاً ص ۶۰) تاہم اس دور میں ایک طرف نظم کا عروج اور غزل کا زوال، خود فریبی پر خود تنقیدی، تصور پر عقل اور پابندی پر آزادی کی فتح کا پیغام بن رہا تھا تو دوسری طرف ہندوؤں اور مسلمانوں میں جذبہ قومیت، فرقہ پرستی کے بیج بو رہا تھا۔ (ایضاً ص ۶۲) لیکن بہرکیف دور جدید کی برکتیں شروع ہو گئی تھیں اور "غزل جیسی داخلی صنف کا زوال اور نظم جیسی واقعاتی صنف کی مقبولیت" نے ادب کو زندگی کا ترجمان اور خدمت کنندہ تو بنا دیا تھا۔ لیکن اکبر الہ آبادی ("ان بوڑھے والدین کے شاعر ... جن کا تمدن دیسی جوتے پگڑی اور اچکن تک محدود ہے"۔ ایضاً ص ۷۸) تو تھے ہی قدامت اور رجعت پرست ان سے کیا ہونا تھا۔ ٹیگور اپنے پیغام عمل اور پریم چند اپنی اصلاح پسندی کے باوجود بھی مستقبل کے نمائندے اس لئے نہیں بن سکتے کہ اول الذکر، حال اور تہذیب سے نفرت اور روحانیت کے تجربوں و دور وحشت کے کھنڈروں سے محبت کی وجہ سے، محض اصلاح اور تصوف کا مبلغ ہے جبکہ پریم چند سرمایہ داروں اور جاگیرداروں سے رحم کی توقع رکھتا ہے۔ (ایضاً ص ۷۴، ۶۹)

ٹیگور، اقبال اور جوش میں استعمار دشمنی تو تھی مگر یہ مشین اور مشین کے مالک کے امتیاز کو نہیں سمجھتے تھے اور تقسیم کی بے عنوانی سے تنگ آ کر ذرائع پیداوار ہی کو مٹا دینے کے قائل تھے۔ اسلئے ان کے نظریات انسان کی شکست اور پسپائی کا اعلان تھے۔ (ایضاً ص ۷۹) اقبال کا

ذکر آتے ہی اختر حسین رائے پوری نے سب کچھ بھول کر سے فاسطیت کا ترجمان قرار دے دیا تھا جس کے نزدیک عوام پیدائشی غر ہیں جو جمہوری حکومت کو پسند نہیں کرتا، جو وہ بین الاقوامیت کی بجائے ایک قوم کی برتری کا قائل ہے جس کا ہیرو اطالیہ کے سرمایہ داروں کا سپہ سالار مسولینی ہے" اور "وہ (اقبال) ایسے ڈکٹیٹر ہی کو اسلامی پاکستان کے استحکام کا ضامن سمجھتا ہے"۔ مختصر یہ کہ "اقبال اسلامی فاسطیت (فاشسٹ) ہے"۔ (ایضاً، ص ۸۷) ان نئے رجحانات میں بعض پسندیدگی کے عناصر دیکھنے کے باوجود رائے پوری بحیثیت مجموعی اس سے مایوس تھے، جس کی وجہ سے انہیں "ادب جدید کی ضرورت" کی صورت میں وہ ہدایت نامہ ادیب لکھنا پڑا جس کی رسم بعد میں ترقی پسند مصنفین کے اعلان ناموں میں بھی چلتی رہی تھی۔

یہ وہ ادبی تصورات تھے جن کے ساتھ روایتی ادب کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے والی تحریک نے ماضی کے سرمایہ ادب پر بھی خط تنسیخ پھیر دیا تھا۔ اختر حسین رائے پوری کے ان خیالات میں جہاں ایک طرف ماضی کے سرمایہ ادب کے بارے میں آزاد اور حالی کے خیالات بلکہ بعض اوقات الفاظ تک کا اثر جھلکتا ہے، (اس سلسلے میں ان کا ایک مضمون "اردو شاعری میں عورت کا تخیل" بھی دیکھنے لائق ہے، جہاں بعض اوقات مقدمہ شعر و شاعری کی لفظیات تک نظر آتی ہیں۔) وہاں اس میں ترقی پسند مصنفین کیلئے بعض طے شدہ تصورات بھی مہیا کر دئے گئے تھے۔ کلاسیکی ادب اور اقبال کے بارے میں ان خیالات کی جھلک تھوڑے بہت پس و پیش کے ساتھ علی سردار جعفری کی ترقی پسند ادب میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ ان میں سے اکثر خیالات پر بعد میں عزیز احمد نے اپنی کتاب ترقی پسند ادب میں سخت گرفت کی تھی، مگر اُس دور میں ان اعتراضات کو قابل اعتناء نہ سمجھتے ہوئے مصنف نے ان پر مزید اصرار کیا تھا۔ (ایضاً، ص ۱۰۸) اس میں شک نہیں کہ ترقی پسند تحریک کو ایک مضبوط تنقیدی سہارا مہیا کرنے میں اختر حسین رائے پوری کا کوئی مضمون (بلکہ کسی بھی نقاد کا کوئی مضمون) "ادب اور زندگی" سے بڑھ کر موثر ثابت نہیں ہوا۔ لیکن ان کا اسی سال کا لکھا ہوا ایک اور مضمون "سوویٹ روس کا ادب" نہ صرف اس اعتبار سے اہم ترین ہے کہ یہ اردو کو روسی ادب سے متعارف کروانے کی ایک اہم کوشش تھی بلکہ اس اعتبار سے بھی کہ اس میں روسی ادب کو اشتراکی روس کے سرکاری نقطہ نظر کی بجائے اُسی آزادانہ روش کے تحت دیکھا گیا، جس طرح قدیم ہند کے ادب کو تختہ مشق بنایا گیا تھا۔ مگر اس فرق کے ساتھ کہ جہاں اپنے ادب میں چوتھی / پانچویں صدی کے کالی داس سے لیکر انیسویں صدی کے غالب تک ایک "وغیرہ" کے استثناء کے ساتھ انہوں نے صرف چار شاعروں کو پسند کیا تھا اور باقی تمام ہندوستانی شعراء کو زندگی سے بے خبر اور بے بہرہ قرار دے دیا تھا کہ اُن کے جذبات اور احساسات بے حقیقت تھے، (۱۱) وہاں روسی ادب میں ٹالسٹائی و دوستوئیفسکی سے لیکر گورکی تک کے گُن گائے ہیں۔ اور روسی ادب کی عالمگیری، بے تعصبی، وسعت نظری، تاثر انگیزی، انسانیت کے دکھ درد سے مملو اور زمان و مکان کی قید سے بالاتر ہونے سے لیکر اس کی غیر جانب داری، کشادہ دلی، تجسس و تلاش اور سنجیدگی جیسی کن کن خوبیوں کو سراہا گیا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اردو شاعری اور میر میں جہاں رائے پوری کو افسردگی، حزنیت اور حسرت و یاس معیوب معلوم ہوتے ہیں، (ایضاً، ص ۵۴) وہاں روسی ادب میں حزن و یاس، حسرت و حرماں اور غم و اندوہ کی گہرائیاں انہیں اہم ترین خصوصیت اور اس کی جان معلوم ہوتی ہیں۔ (ایضاً، ص ۱۲۵) روسی ادب کی یہ خوبیاں تسلیم کرنے میں کوئی بھی انکار نہیں کرتا مگر سوال ہے کہ درد اور میر میں زندگی کی طوفان خیزی اور ناکامیوں سے کام لینے کی خو کو نظر انداز کر دینا کہاں کا انصاف ہے؟

خیر ان باتوں سے قطع نظر "سوویٹ روس کا ادب" میں ہمارے لئے حیرت کا سب سے بڑا سامان یہ ہے کہ اس میں روس کے انقلابی اور اشتراکی ادب کی کمزوریوں پر بھی آزادانہ نظر ڈالی گئی تھی۔ مثلاً سوویٹ ادب کے مختلف ادوار قائم کر کے مصنف نے بتایا کہ اس کے دور اول ۱۹۱۷ء تا ۲۱ء میں مستقبل کی نئی دنیا تعمیر کرنے والی "استقبالی شاعری گویا منظوم پوسٹر بازی تھی"۔ (ایضاً، ص ۱۳۷) سوویٹ ادب کے نقائص و بے وقعتی کے بارے میں اس مضمون سے اگر صرف بلا تبصرہ اقتباس ہی اکٹھے کر دیے جائیں اور یہ نہ بتایا جائے کہ یہ "ادب اور زندگی" کے مصنف کی اُسی سال کی ایک تحریر ہے تو اسے اشتراکی روس و ترقی پسند ادب کے کسی سخت ترین مخالف کے خیالات سمجھنے میں کوئی دقت نہ ہوگی: "پرولٹ کلچر" (پرولیٹیرین کلچر) نامی ادارے کی فتوحات کا ذکر کرتے ہوئے اختر حسین رائے پوری نے لکھا ہے کہ "مزدور شاعروں کو فن شاعری کے سبق دینے کے لئے کئی سکول کھولے گئے اور ان سے چیستاں کے جو دفتر شائع ہوئے ان کا متحمل کوئی صاحب ذوق نہ ہو سکتا تھا"۔ (ایضاً، ص ۱۳۹) لینن اور ٹراٹسکی نے اس تحریک کی مخالفت کی مگر "اس کے معنی یہ نہیں کہ ادب کو حکومت کا تبلیغی ادارہ بنانے کی تحریک کا خاتمہ ہو گیا"۔ (ایضاً، ص ۱۴۰) ان حالات کا نتیجہ تھا کہ اس دور نے "کوئی قابل ذکر شاعر پیدا نہ کیا"۔ (ایضاً، ص ۱۴۳) میکسم گورکی سے مصنف کی رغبت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ اسے وہ سوویٹ ادب کا خالق اور نگہبان قرار دیتے ہیں، مگر اس کے بارے میں یہ بھی لکھا کہ "خارجی دنیا کی تصویر حسن و خوبی سے کھینچتا ہے۔ مگر وہ انسان کے نفس و باطن کو نہیں سمجھ سکتا"۔ (ایضاً، ص ۱۴۴)

دوسرے دور ۱۹۲۱ء تا ۱۹۲۶ء کے ادیبوں کے بارے میں لکھتے ہوئے رائے پوری کہتے ہیں کہ "اس زمانے کا ادب ایک ایسی عمارت کے مشابہ ہے، جس کا ہر حصہ اپنی جگہ پر مکمل ہے لیکن بذات خود مجموعی طور پر نامکمل ہے۔ ان تصنیفوں کا بیشتر حصہ بے معنی اور لایعنی ہے"۔ (ایضاً، ص ۱۵۱) آگے جو اقتباس آ رہا ہے اس پر محمد حسن عسکری کے "نمک چڑھے پن" کا گمان ہو سکتا ہے، مگر یہ بھی رائے پوری ہی کے الفاظ تھے

"مارکسی نظریے میں، انسان کی داخلی کیفیت کے لئے کم گنجائش ہے اور اس وجہ سے سوویت روس میں نفسیاتی ناول ناپسندیدگی کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ سوویت ادب کلاسیکل روسی ادب کی عالمگیری اپیل سے محروم ہے۔ اور یہ حیرت کا مقام ہے کہ جو انقلاب تاریخ عالم کا سب سے اہم واقعہ سمجھا جاتا ہو اس کی ادبی تصویر کوئی بین الاقوامی حیثیت نہیں رکھتی۔ اسی قسم کا فلسفیانہ اور نفسیاتی مطالعہ نہ ہونے کی وجہ سے وہ بہت ہی سطحی ہے اور اس میں کوئی گہرائی اور تہہ داری پیدا نہیں ہوتی"۔ (حاشیہ میں لکھا کہ) "ثبوت میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ انقلاب روس کے بعد ترقی پسند ادب کا بہترین حصہ روس میں نہیں بلکہ روس کے باہر لکھا گیا"۔ (ادب اور انقلاب، ص ۱۵۸)

وہ مزید لکھتے ہیں کہ لینن کی موت، ٹراٹسکی کے اخراج اور اسٹالین کے برسر اقتدار آنے کے بعد ۱۹۲۸ء میں پرولٹ کلچر والوں نے پرولتیرین مصنفوں کی انجمن 'راپ' قائم کی جس نے اپنے اعلان نامے میں کہا کہ "سوویت ادب کا فرض منصبی فقط یہ ہے کہ پنج سالہ پروگرام اور طبقاتی جنگ کا آئینہ دار ہو"۔ (ایضاً، ص ۱۶۲) ہم نے سلیم احمد کی کسی تحریر میں یہ جملہ پڑھا تھا کہ روسی شاعروں کے نزدیک "سرمایہ دار معشوقوں کی پنڈلیاں ہمارے پانی کے نلکوں کی طرح سڈول نہیں ہوتیں" تو اسے مرحوم کا ایک چٹکلا سمجھا تھا، مگر یہ جملہ درحقیقت اختر حسین رائے پوری کے اسی مضمون میں موجود ہے اور اس پر یہ تبصرہ بھی کہ اس پر "تحسین و مرحبا کی صدائیں ہر طرف سے بلند ہوئیں اور اس نگ بند کا شمار سوویت روس کے نورتنوں میں ہونے لگا" تھا۔ (ایضاً، ص ۱۶۲) اس انقلابی انجمن کی چیرہ دستیوں کی وجہ سے یہاں تک خطرہ بڑھ گیا تھا کہ "روس سے فنون لطیفہ کا نام و نشان تک مٹ جائیگا"۔ (ایضاً، ص ۱۶۸) اس طرح کی بیسیوں مثالیں اس مضمون میں بکھری پڑی ہیں۔ رائے پوری نے کلاسیکی روسی ادب اور سوویت ادب کا امتیاز بھی بتایا ہے کہ یوں وہ زندگی اور سماجی مسائل سے قریب تو ہو گیا "لیکن جمالیاتی اور فنی عناصر کی کمی کی وجہ سے اس میں اخباروں اور سرگزشتوں کا سا رنگ زیادہ ہے"۔ مگر پھر حیرت انگیز طور پر اس کی تعلیمی اہمیت کو سراہا بھی گیا ہے۔ "اسی سے سوویت ادب کی تعلیمی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے"۔ (ایضاً، ص ۱۷۵) اس ادب کی تعلیمی اہمیت جو بھی ہو مگر خود مصنف کے نزدیک ابھی تک "سوویت ادب کو اپنا ہیرو نہیں ملا ہے کہ کیونکہ ہنوز وہ جدید انسان کے خدوخال نہیں بنا سکا"۔ (ایضاً، ص ۱۷۶) مضمون کے آخری نوٹ میں رائے پوری صاحب نے سوویت مصنفین کی کانگرس، منعقدہ ۱۹۳۶ء، کے حوالے سے یہ بھی بتایا تھا کہ وہاں کے نوجوان ادیبوں میں کلاسیکی ادب سے بے رغبتی کی وجہ سے زبان و بیان میں اور جمالیاتی اور فنی عناصر میں جو خامیاں تھیں، اب وہ ان کی طرف توجہ کرنے لگے ہیں۔ (ایضاً، ص ۱۷۷) وغیرہ وغیرہ۔

"ادب اور زندگی" اور "سوویت روس کا ادب" دونوں ایک ہی سال، ۱۹۳۵ء، میں لکھے گئے تھے۔ ان دونوں مضامین میں کلاسیکی ادب کے بارے میں جو نقطہ نظر پایا جاتا ہے اس کے تضاد سے قطع نظر سوال یہ ہے کہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے عین قیام کے زمانے میں سوویت ادب کے بارے میں یہ رائے انجمن کے دیگر مصنفین کیوں نہ قائم کر سکے تھے؟ کیا ان کے اندر یہ تنقیدی نظر نہ تھی یا کوئی غیر ادبی مصلحت درپیش تھی۔ اور خود اختر حسین رائے پوری جمالیاتی عناصر، زبان و بیان، انسان کی داخلی کیفیت، نفس و باطن کے تقاضوں اور ادب اور نفسیاتی مطالعے میں وارداتی تجربے کے اس شعور کے باوجود اردو شاعری کو کیوں کر گیدڑ رہے تھے؟ انہی کے بقول جب ۱۹۳۶ء کے بعد روس میں یہ تبدیلی آ چکی تھی کہ "اب اگر کوئی پوچھتا کہ شیکسپیئر سولہویں صدی میں۔۔ (پیدا ہونے کے باوجو) آج کی باتیں کیوں نہ لکھ گیا تو اسے دیوانہ قرار دیا جاتا"، (ایضاً، ص ۱۷۸) تو خود اردو کے بارے میں وہ ایسی فرزانگی کا مظاہرہ کیوں نہ کر سکے تھے؟ بعد میں گرد راہ، ۱۹۸۴ء، میں، جو اردو کی بہترین خودنوشت سوانح عمریوں میں سے یک ہے، اگرچہ اختر حسین رائے پوری بہت بدلے ہوئے نظر آتے ہیں وہ اقبال کے بارے میں تو اپنی سابقہ رائے پر کسی قدر شرمندگی کا اظہار کرتے ہوئے اسے غم دوراں کا نوحہ خواں اور عظمت انساں کا قصیدہ خواں قرار دیکر (گرد راہ، ص ۸۵) بری الذمہ ہو گئے مگر اردو و فارسی شاعری کے حوالے سے اپنی سابقہ رائے پر اگرچہ اصرار نہیں کیا لیکن اعتذار کا بھی کوئی رویہ نہیں تھا۔

جیسا کہ اشارہ ہوا "ادب اور زندگی" کو ایک زمانے میں بالکل جائز طور پر ترقی پسندی کی "ہر اولیت" کا مقام حاصل تھا مگر بعد میں جوں جوں اس کا مصنف، ترقی پسند تنظیم میں اپنی کوئی جگہ نہ پا کر یا اخراج کی وجہ سے یا اندرونی نخستیوں کے جبر کے خلاف، احتجاجاً پردہ ترقی

پسندی سے غائب ہوتا گیا، توں توں ترقی پسندوں کے ہاں اس مضمون کے محتویات کو نگڑوں میں قبولیت کی روش پیدا ہوتی گئی۔ حالانکہ قبل اور کلاسیکی اردو شاعری کی طرف تنظیم کے سرکاری رویے میں اگر کوئی تبدیلی آئی بھی تو کسی اندرونی مصلحت کے تحت، ورنہ بقول مظفر علی سید "ایک طرف سجاد ظہیر اور علی سردار جعفری نے غالب اور میر کو اس تنقیدی قتل عام سے بچانے کے لئے جو کچھ کہا ہے اور دوسری طرف احتشام حسین اور وقار عظیم نے قدیم اردو ادب میں ترقی پسندی کی روایت کو دریافت کرنے کی جو کوششیں کی ہیں ان کا مقصد اس سے زیادہ نہیں لگتا کہ اختر حسین رائے پوری کی انتہا پسندی کا الزام تنظیم کے سر نہ آجائے"۔ اور یہ کہ "بعد میں جو شکایت ترقی پسند تنظیم کو اختر حسین رائے پوری کی انتہا پسندی سے پیدا ہوئی اس کی بنیاد بھی، ایسا محسوس ہوتا ہے، بائیں بازو کی داخلی فرقہ بندی میں پوشیدہ تھی، ورنہ اقبال ہوں یا کلاسیکی ادب ان دونوں موضوعات پر کسی ترقی پسند نقاد نے (ماسوائے فیض کے) بہت دیر تک کوئی متوازن آواز بلند نہیں کی، چاہے وہ احتشام حسین ہوں یا علی سردار جعفری یا ہمارے محترم ممتاز حسین"۔ (مظفر علی سید، تنقید کی آزادی، ص ۸۲،۷۰) خیر یہ انجمن کے اندرونی معاملات ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب کے بارے میں اختر حسین رائے پوری کے خیالات جتنے ناپختہ اور جذباتی تھے، سوویت ادب کی ناپختگی کے بارے میں اتنے ہی پختہ اور بروقت تھے، اور جلد یا بدیر ترقی پسندوں سے ان کے اختلاف ناگزیر تھے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ ان دونوں ادبوں کے بارے میں بیان کی انتہا پسندانہ رائے ہی تھی۔ جس کی وجہ سے "ادب اور زندگی" کو تو آدھا پونا پھر بھی قبول کیا گیا مگر "سوویت روس کا ادب" ترقی پسندوں میں کہیں مذکور نہیں ہوتا۔ قمر رئیس و عاشور کاظمی، مرتبین "ترقی پسند ادب ۔ نے "فکری سفر کے نشانات" کے تحت "ادب اور زندگی" کا آدھا حصہ ہی دیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ علی سردار جعفری نے تو رائے پوری کو تحریک کا ساتھ چھوڑنے پر ڈاکٹر تاثیر، احمد علی اور سعادت حسن منٹو کے ساتھ "رجعت پرستی کی گود" میں چلے جانے والوں میں شمار کیا ہے۔ (علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۱۸۳)

ترقی پسند مصنفین، سوویت ادب کے بارے میں رائے پوری کا یہ مضمون ہی اگر توجہ سے پڑھ لیتے تو عجب نہیں کہ نہیں محمد حسن عسکری کی باتیں اتنی بری نہ لگتیں۔ خیر یہ وقت اور حالات کی روش تھی کہ ادیبوں کے غول کے غول اس نئی ادبی تحریک کی طرف لپکے، مگر جس تیزی سے گئے اسی سرعت سے لوٹ بھی آئے تھے۔ یہاں ترقی پسندوں کی کوئی حکومت نہ بن سکی تھی اور نہ یہاں "غیر وابستہ" ترقی پسند ادیبوں کو روس کے بعض اہم ادیبوں کی طرح اُس انجام سے دوچار ہونا پڑا جس کی تفصیل رائے پوری کے اس مضمون ہی میں موجود ہے۔ (۱۲) خوش قسمتی سے یہاں کوئی ایسا واقعہ نہ ہوا لیکن انجمن کی تنظیمی جکڑ بندیوں سے دو کام تو ضرور ہوئے ایک تو اہم ادیبوں کی واپسی یا اخراج اور دوسرے ناپسندیدہ ادیبوں کا بائیکاٹ۔ یہاں اگر اقبال کے مرد خلیق کا سا رویہ ہی اختیار نہ کیا گیا تو نوئی آراگوں کا وسیع المشرب لی وال مشورہ ہی مان لیا جاتا۔ شاید ترقی پسندی اس انجام سے دوچار نہ ہوتی۔

ترقی پسند تحریک کے مرد اول، اختر حسین رائے پوری کی، ایک ہی زمانے کی یہ دو تصویریں تفصیل سے پیش کرنے کی متعدد وجوہات ہیں ترقی پسند مصنفین کی جماعت اور اس کے نظریۂ ادب نے برصغیر میں جو صورت حال اور نتائج پیدا کئے اسے سوویت روسی ادب اور اس کے فروغ کے لئے کام کرنے والے اداروں "پرولٹ کلٹ" اور "راپ" کی سرگرمیوں کے پس منظر میں دیکھا جائے تو بعض عجیب مماثلتیں بھی نظر آتی ہیں اور محمد حسن عسکری کے بعض خیالات رخدشات کی تصدیق بھی ہوتی ہے۔ عسکری کا کہنا تھا کہ اجتماعیت پرستی ادب و آرٹ کے لئے ہمیشہ خطرہ بنتی ہے۔ روس میں جو کچھ ہوا اس کی تفصیل رائے پوری کے مذکورہ مضمون میں موجود ہے۔ برصغیر میں ترقی پسند تحریک کے ابتدائی برسوں میں جس طرح کی صورت حال رہی اس کا اندازہ خلیل الرحمن اعظمی کی، بڑی حد تک متوازن کتاب اردو میں ترقی پسند تحریک کے ابتدائی ابواب ہی سے لگایا جا سکتا ہے۔ ذیل میں ترقی پسند تحریک کے ابتدائی سفر کے چند چند واقعات دیئے جاتے ہیں۔

جیسا کہ معلوم ہے اس تحریک کا ابتدائی خاکہ ۱۹۳۵ء میں لندن کے نانکنگ ریستوران میں تیار ہوا تھا اور اس میں جو مینی فیسٹو تیار ہوا تھا بعد اوہی بعض معمولی ترامیم کے ساتھ اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں منعقدہ "انجمن ترقی پسند مصنفین" کی پہلی کل ہند کانفرنس کے اعلان نامے میں بدل گیا۔ (علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۱۸۱) انجمن کا باقاعدہ آغاز چند ماہ قبل اسی مینی فسٹو کی بنیاد پر دسمبر ۱۹۳۵ء میں الہٰ آباد میں ہوا تھا اور اس پر مولوی عبدالحق، پریم چند اور جوش وغیرہ نے دستخط کئے تھے۔ ۱۹۳۶ء کی اس کل ہند کانفرنس کو سب سے زیادہ تقویت پریم چند کے خطبہ صدارت سے ملی تھی جس میں اس نے ادب، آرٹ اور حسن کی نئے سرے سے تعریف متعین کرنے کی ضرورت پر زور دیتے ہوئے ترقی پسند ادب کے بنیادی خدوخال بھی پیش کئے تھے۔ اس خطبے کے چند چند اقتباس سردار جعفری اور خلیل الرحمن اعظمی کی کتب میں اور مکمل متن ترقی پسند ادب مرتبہ قمر رئیس میں ہے۔

جلد ہی یہ تحریک ایک خاص ڈھرے پر چل نکلی اور ادبا عموماً اس کے ساتھ تھے۔ مگر اس کے سرکاری نقد نظر سے چونکہ بالعموم

واقفیت نہیں تھی اس لئے وہ ادیب بھی جن کی تخلیقات میں تحلیل نفسی، لاشعوری و داخلی کیفیت، جنس نگاری، ابہام، اشاریت اور نئی ہیئت کی تلاش اہم عناصر تھے ---- دوسرے لفظوں میں راشد، میراجی، محمد حسن عسکری، ممتاز مفتی، اور منٹو وغیرہ جیسے فرانسیسی علامت پرستوں میلارمے، رواں بو اور فرائڈ کے متاثرین ---- وہ بھی ترقی پسندوں میں ہی شمار ہوتے تھے، جس کی وجہ سے بقول خلیل الرحمٰن اعظمی "ترقی پسندی ایک مبہم اصطلاح بن گئی" تھی۔ (اردو میں ترقی پسند تحریک، ص ۷۰) ان امور کی بنا پر ترقی پسند طرح طرح کے اعتراضات کی زد میں آ گئے۔ یہی وہ موقع تھا جب رشید احمد صدیقی نے انقلابی شاعری کے تخریبی رجحانات، نعرہ زنی اور فحاشی و عریانی پر ایک سخت مضمون لکھا تھا اور لکھنؤ کے ادارہ کی ایک مجموعے میں نئی طرز شاعری کا خاکہ اڑایا گیا تھا۔ ان چیزوں کے جواب میں احتشام حسین، علی جواد زیدی اور ڈاکٹر عبدالعلیم وغیرہ نے انجمن کی طرف سے اپنے موقف کی وضاحت کی، وران ادیبوں کی نگارشات و نظریات سے اپنی برأت کا اعلان کیا جن کے فرق و امتیاز کا عرفی نام "جدیدیت" ہے۔ (۱۳)

اس دور کی ادبی بحثوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ ترقی پسندوں کو نئے ادب والوں کے چند مخصوص مسائل، نئے قسم اسلوب و ہیئت کے تجربات، لاشعوری انطباعات اور عریانی و فحاشی جیسے "ناکردہ گناہوں" کا بوجھ بار بار اپنے سر سے اتارنا اور وضاحت کرنا پڑتی تھی۔ ڈاکٹر عبدالعلیم کا مضمون "ترقی پسند ادب کے بارے میں چند غلط فہمیاں" اور سجاد ظہیر کی وضاحتیں اس سلسلے میں خاصی متوازن تھیں، جس کے نمونے خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی کتاب میں تفصیل سے دیئے ہیں۔ (اردو میں ترقی پسند تحریک، ص ۸۲۔۸۷) لیکن ترقی پسندوں پر فحاشی اور جنس نگاری کا الزام اتنا شدید تھا کہ آخر انجمن کو اکتوبر ۱۹۴۵ء حیدر آباد دکن میں منعقدہ ایک کانفرنس میں فحاشی کے خلاف باقاعدہ ایک قرارداد پیش کرنا پڑی۔ جس کا لب لباب یہ تھا کہ "اردو ادب میں اس وقت فحاشی کے جو رجحانات پروان چڑھ رہے ہیں ان کا ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادب کے نظریے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ترقی پسند ادیب فحاشی کے خلاف ہیں" وغیرہ وغیرہ۔ (ایضاً، ص ۸۵) مگر لطیفہ یہ ہوا کہ اس تجویز کی مخالفت دو پرانے انداز کے لوگوں، قاضی عبدالغفار اور مولانا حسرت موہانی، نے کی! حسرت نے قرارداد پر اعتراض کرتے ہوئے کہا کہ اس میں جہاں فحاشی کے خلاف ہونے کا ذکر ہے وہاں یہ اضافہ کیا جائے کہ "لیکن ترقی پسند، سیف ہوس ناکی کے اظہار میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے"۔ مولانا کی اس ترمیمی تجویز نے جلسے کی سنجیدہ فضا کا رنگ ہی بدل دیا۔ اس ترمیم کو شامل کرنے کا مطلب بقول سجاد ظہیر ترقی پسندوں کیلئے تضحیک کا سامان فراہم کرنا تھا۔ چنانچہ قرارداد واپس لینی ہی پڑی۔ اس وقت تو ترقی پسند اس پر خاصے چراغ پا تھے لیکن بعد میں سجاد ظہیر نے اس واقعے کو مزے لے لے کر لکھا ہے۔ (روشنائی، ص ۳۷۱) معلوم نہیں کہ ترقی پسندوں کی طرف سے عریانی اور سیف ہوس ناکی کی مخالفت واقعی کسی بلند ادبی و اخلاقی آدرش کے پیش نظر تھی یا منٹو و میراجی کے ردعمل میں؟ پہلی بات یوں درست نہیں لگتی کہ انگارے کے زمانے تک تو سجاد ظہیر اور ان کے ساتھی اس میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے تھے۔

بہر حال ان چھوٹے بڑے نشیب و فراز سے گزرتا ترقی پسند تحریک کا قافلہ رواں دواں تھا کہ تقسیم ہند کا واقعہ پیش آ گیا۔ قیام پاکستان کے بارے میں کیمونسٹ پارٹی آف انڈیا اور انجمن کے سرکاری موقف کے متعلق ادباء میں اختلاف ہے۔ سید حسن کا کہنا ہے کہ ۴۳۔۱۹۴۲ء میں کیمونسٹ پارٹی نے قیام پاکستان کی حمایت کی تھی۔ (ادبی مکالمے، ص ۹۰ و بعد) جبکہ ترقی پسندوں کی عملی سرگرمیوں کی روشنی میں عسکری کی تحریریں دوسرا تاثر دیتی ہیں۔ لیکن اس زمانے کی ادبی سیاست کو دیکھتے ہوئے یہ کہنا زیادہ قرین صحت ہے کہ چند انفرادی مثالوں سے قطع نظر، مجموعی حیثیت سے ادیب برادری تحریک پاکستان اور برصغیر کے مسلمانوں کے اجتماعی ملی شعور سے تقریباً لاتعلق تھی۔ ترقی پسند سیاست کیلئے مذہب کے بارے میں اپنے مخصوص تصورات (کہ زندگی کے اصل محرکات اور تبدیلی کے عوامل مذہبی نہیں بلکہ سماجی، معاشی نسلی و ثقافتی ہوتے ہیں اور مذہب کی بناء پر قائم سیاست تقسیم، تفریق، عصبیت، فرقہ بندی اور تنگ نظری ہوتی ہے؛ جبکہ ادیب کی وسیع المشربی اور انسان دوستی میں اس کی کوئی گنجائش نہیں!) کی وجہ سے ایسا کرنا عین مناسب تھا۔ قبل ازیں ہم شمیم احمد کا یہ خیال نقل کر چکے ہیں کہ قیام پاکستان کی جدوجہد میں میاں بشیر احمد کے رسالے ہمایوں اور شاہد احمد دہلوی کے ساقی کے علاوہ اور انفرادی طور پر ڈاکٹر تاثیر اور عسکری کے سوا کسی اور قابل ذکر اہم ادیب نے مسلمانوں کے ملی و تہذیبی شعور کے بارے میں شاید ہی سوچا ہو۔ (شمیم احمد، زاویۂ نظر، ص ۲۲۶) ترقی پسند تحریک اور کیمونسٹ آئیڈیالوجی میں چولی دامن کا ساتھ تھا، جو ابتداً غیر اشتراکی ترقی پسندوں کے سامنے کھل کر نہیں آیا۔ مگر تقسیم کے بعد اس کی متوازن پالیسی پر حاوی ہوتا گیا اور تحریک کا مرکز بھی بتدریج لکھنؤ سے بمبئی منتقل ہو گیا۔ مئی ۱۹۴۹ء میں بمبئی کے علاقے "بھیونڈی" میں انجمن کی جو پانچویں کل ہند کانفرنس ہوئی، اس میں ۱۹۳۶ء کے حتمی مینی فسٹو کو ناکافی جانتے ہوئے ایک نیا مینی فسٹو جاری کیا گیا تھا، جس کے دور رس نتائج برآمد ہوئے۔ پاکستان بننے کے بعد یہاں کے ترقی پسندوں میں شدت کی جو ایک نئی لہر آئی اس میں نئے مینی فسٹو کے اثرات واضح

طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ ہم ذکر کر چکے ہیں کہ پاکستان بننے کے فوراً بعد چند انفرادی مثالوں سے قطع نظر ترقی پسند تحریک عمومی طور پر پاکستانی سیاست اور رجحانات کی مخالفت پر پوری طرح کمر بستہ ہوگئی تھی اور اس کا اولین مظاہرہ کشمیر کے مسئلے پر حکومت پاکستان کے موقف کے بجائے ہندوستانی موقف کی کھلے بندوں حمایت کے طرزِ عمل میں ہوا تھا۔ فتح محمد ملک لکھتے ہیں:

"کشمیر کی جنگ کے سلسلے میں اگر سجاد ظہیر کھلم کھلا بھارت کا ساتھ دے رہے تھے تو دوسرے ترقی پسند ادیب اپنے اندر رائے عامہ کی مخالفت' کی ہمت نہ پا کر خاموش تھے۔ یوں وہ اپنی خاموشی اور لاتعلقی سے بھارت کی درپردہ حمایت کے راستے پر گامزن تھے۔ ان ترقی پسند ادیبوں کو بخوبی علم تھا کہ کشمیر اور پاکستان کے عوام کیا چاہتے ہیں۔ اس کے باوجود یہ لوگ عوامی امنگوں کو خاک میں ملا کر کشمیر پر بھارت کے حملے کی بین السطور تائید میں مصروف تھے"۔ (فتح محمد ملک، سعادت حسن منٹو، ایک نئی تعبیر، ص ۲۷)

ادبی تنقید کے باب میں تقسیم ہند، قیامِ پاکستان اور کشمیر کی سیاست کا بیان اگرچہ ایک بے نمری راگنی معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ تقسیم کے گرد و پیش اور بعد کی اردو تنقید کے رجحانات کو ان واقعات نے جس شدت سے متاثر کیا ہے وہ ادب کو ہر طرح کی غیر ادبی نظریہ بازی سے غیر متاثر اور خالص ادب و فن کے شیدائی جدیدیت پرستوں کے لیے نشانِ عبرت ہے۔ تقسیم ہند کے بعد اردو میں جن ادبی رجحانات کا فروغ ہوا ان کا اولین نمونہ عسکری اور منٹو کے ادبی اور فکری موقف کے خلاف ترقی پسندوں کے وہ سیاسی و گروہی ہتھکنڈے تھے جنہیں دبی لبروں میں چھپانے کی کوششیں آج تک ہو رہی ہیں۔

پاکستان بننے کے بعد ترقی پسند تحریک کی لاہور میں دو کانفرنسیں اس اعتبار سے بہت اہم ہوئیں کہ بعد کی ادبی فضا پر ان کے تادیر اثرات رہے۔ ایک وہ جو پاکستانی ادیبوں کی کانفرنس کے نام سے دسمبر ۱۹۴۷ء میں، اور دوسری ترقی پسند تحریک کی پہلی کل پاکستان کانفرنس جو ۱۱، ۱۲، ۱۳ نومبر ۴۹ء کو لاہور میں ہوئی۔ پہلی کانفرنس میں کشمیر کے مسئلے نے ایک تنازع کی صورت اختیار کر لی تھی، جبکہ دوسری کانفرنس میں بھیونڈی (بمبئی) کانفرنس کی سخت گیر پالیسی کے تتبع میں یہاں بھی نہ صرف ایک نیا منشور جاری کیا گیا بلکہ ترقی پسند تحریک کی تاریخ کی وہ بدترین قرارداد بھی منظور کی گئی جس میں غیر ترقی پسند اور متعلق ادیبوں کا دہرا بائیکاٹ کیا گیا تھا۔ چونکہ پہلی کانفرنس کا کچھ احوال ہم سوانحی باب میں پر لکھ چکے ہیں، اس لئے یہاں دوسری کانفرنس کے اسباب و نتائج پر کچھ گفتگو کریں گے۔

حقیقت یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک پر کیمونسٹ پارٹی آف انڈیا کا اثر تو شروع ہی سے تھا مگر قیامِ پاکستان کے بعد یہ گرفت بڑھتی ہی گئی تھی۔ (۱۴) اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کی پالیسی میں شدت اور انتہا پرستی پیدا ہو رہی تھی۔ تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن چشم کشائی کے لیے پاکستان میں ہونے والی اس کانفرنس کے منشور (مشمولہ سویرا، شمارہ ۷، ۸) اور کل ہند کانفرنس، منعقدہ مئی ۱۹۴۹ء، بھیونڈی، کے اس نئے منشور کا ایک تقابلی مطالعہ مفید ہوگا جس سے بقول خلیل الرحمن اعظمی "تحریک کو فائدہ پہنچنے کے بجائے بعض ایسی مشکلات کا سامنا کرنا پڑا جس کے نتائج ترقی پسندوں کی اس تحریک اور ادبی تخلیقات کی پیداوار دونوں کے حق میں مضر ثابت ہوئے"۔ (اردو میں ترقی پسند تحریک، ص ۹۵) ان منشوروں میں سرمایہ دار طبقے، فاشزم کے مظالم، عوام کی شہری آزادی، جمہوری قوتوں کے فروغ، مزدور، کسان اور متوسط طبقے کی جدوجہد کا ذکر تو ہونا ہی چاہیے تھا، مگر ہمارے اعتبار سے زیادہ اہم شے ان دونوں منشوروں کی وہ مشترک لفظیات و مفاہیم ہیں، جس کی زد میں ایسے ترقی پسند ادیب آتے ہیں جو مخصوص اشتراکی نظریات کا جوا پہنے بغیر ترقی پسند رہنا چاہتے تھے۔ ان ادبا کی یہ خواہش یوں کوئی گناہ نہیں تھی کہ مکانی و نظری طور پر سجاد ظہیر، سبط حسن اور قمر رئیس وغیرہ جیسے مستند ترقی پسند بھی غیر اشتراکی و غیر کیمونسٹ ترقی پسندوں کے فرضی وجود کے قائل تھے۔ (۱۵)

ان منشوروں کے نہ صرف مفاہیم اور مطالب بلکہ لفظیات تک کی حیرت انگیز مماثلت سے ایک تو عسکری کے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ پاکستان کے ترقی پسندوں پر بمبئے گروپ کا قبضہ تھا اور احمد ندیم قاسمی کا یہ کہنا محض سادگی کہ "انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان یکسر قطعی الگ ادارہ ہے اور ہندوستان کی انجمن سے اس کا صرف اتنا تعلق ہے جتنا مشرق و مغرب کی تمام دوسری ترقی پسند انجمنوں سے"۔ (میرے ہم سفر، ص ۸۰) دوسرے ہمارا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ ان امور کی زد میں جو لوگ آئے اور جن کے ادبی بائیکاٹ کی قرارداد بھی پیش کی گئی، ان میں سرفہرست محمد حسن عسکری تھے کہ ادب برائے ادب، پاکستانی ادب، اسلامی ادب، نفسیاتی موشگافیوں اور اسلوب کی فوقیت کے مسائل سب سے زیادہ انہیں کے ساتھ جڑے ہوئے تھے۔ اور دوسرے نمبر پر سعادت حسن منٹو، عزیز احمد، ممتاز مفتی، ممتاز شیریں، صمد شاہین، احمد علی اور اختر حسین رائے پوری وغیرہ تھے۔ ۴۹-۱۹۴۸ء کی اس "ادبی سیاست" کا حال حواشی میں ملاحظہ ہو۔ (۱۶)

تقسیم ہند اور قیامِ پاکستان کے بعد فوری طور پر پیدا ہونے والے سماجی و تہذیبی مسائل نے اور نئی مملکت جن آدرشوں کو عملی شکل

دینے کے لئے وجود میں آئی تھی ان کے عملی اطلاق کے شعور نے نئے نئے سوال اٹھا دیے تھے۔ برصغیر کے بعض حصوں میں فسادات کی آگ بھڑک اٹھی تھی۔ ہندوستان و پاکستان کے باہمی تعلق اور متنازع مسائل کے تناظر میں نئی مملکت کے ساتھ، ملک کے سوچنے سمجھنے اور باشعور افراد جن کا عرفی نام ادیب ہے، کے تعلق و وابستگی کا مسئلہ پیدا ہو گیا تھا۔ پاکستان کے مختلف علاقوں، تہذیبوں اور قومیتوں کی موجودگی میں مشترک زبان اور کلچر کے سوالات اٹھ کھڑے ہوئے اور انہی مسائل و سوالات کے اندر سے اسلامی، پاکستانی و قومی ادب کی تشکیل کے تصور نے سر اٹھایا۔ اور ان سب پر مستزاد ترقی پسندی و جدیدیت کے پرانے ادبی و فکری تنازعے تھے، جس میں عسکری کے تصور روایت کا باب بھی کھلا اور پھر ارضی ثقافت اور ساختیات کے مباحث۔ آزادی کے بعد جدید اردو تنقید بڑی حد تک انہیں مسائل و معاملات سے نبرد آزما رہی ہے، اور یہ ہماری آج تک کی ادبی صورت حال کا منظر نامہ ہے۔ ان میں سے اکثر ادبی و فکری مسائل کے میدان میں محمد حسن عسکری کا قلم پاکستان کے کسی بھی ادیب، بلکہ ادیبوں کے ہر گروہ، کی نسبت تقریباً تن تنہا سب سے زیادہ مصروف رہا ہے۔ ان میں سے اکثر مسائل پر ہم سابقہ ابواب میں تفصیل سے کلام کر چکے ہیں۔ آئندہ سطور میں ہماری توجہ بعض دیگر امور و رجحانات پر ہوگی، مگر تسلسل کی خاطر سابقہ مباحث کو بھی مربوط رکھیں گے، مگر پہلے ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ترقی پسند تحریک میں تقسیم کے بعد یکایک جو شدت کی لہر پیدا ہو گئی تھی اس کے اسباب کیا تھے؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو کی ادبی تاریخ میں ترقی پسند تحریک بطور ایک تحریک کے، سرسید کے بعد سب سے بڑی اور ہمہ گیر تحریک تھی جس نے تقریباً ہر صنف کو متاثر کیا اور ایک منظم دستور العمل کے ساتھ چند مخصوص مسائل کو محض نجی معاملات سے نکال کر ایک پورے دور کا ترانہ بنا دیا تھا۔ اس کی بنیاد زندگی کی بدلتی اقدار اور قوتوں کے ساتھ ہم آہنگی اور مارکس اور اینگلز کے سیاسی و معاشی تصورات پر تھی جن میں ادب کو ایک آلۂ تبدیلی اور نشر و اشاعت کے ذریعے کے طور پر استعمال کیا گیا تھا۔ تقسیم ہند کے گرد و پیش اس پر روس کے اشتراکی نظریات اور کمیونسٹ پارٹی کے سیاسی اثرات کا غلبہ بڑھتا جا رہا تھا۔ استعمار سے آزادی، سماجی انصاف، معاشی مساوات اور محنت کش طبقوں کے حقوق کے تحفظ کا احساس وقت کی ضرورت تھا۔ لیکن بدقسمتی سے قیام پاکستان کے بعد ان نعروں کا ٹکراؤ اس وقت کی پاکستانی حکومت کی ترجیحات سے ہو گیا، جس میں غلطیاں بلاشبہ حکومت کی بھی تھیں، مگر حکومت کو ایک خاص طرح کا رویہ اختیار کرنے پر مجبور، ترقی پسند تحریک نے اپنی کشمیر پالیسی کی وجہ سے اور پھر زبان کے مسئلے کو ہوا دے کر بھی کیا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے طور طریقوں میں شدت کے کچھ اسباب بین الاقوامی سیاست اور اس میں پاکستانی حکومت کی امریکہ نواز پالیسی میں بھی تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ جنگ عظیم کے خاتمے کے بعد روس اور امریکہ میں ایک سرد جنگ چھڑ چکی تھی۔ مسئلہ کشمیر کی وجہ سے حکومت پاکستان کا انحصار امریکہ پر ہوتا گیا تھا۔ بعد میں جب چین میں بھی اشتراکی انقلاب کا بول بالا ہونے لگا تو یہاں کے ترقی پسندوں کو اپنے دیرینہ خواب انقلاب کی تعبیر بہت جلد حقیقت کا روپ دھارتی نظر آئی کہ چین پاکستان سے دو قدم کے فاصلے پر تھا۔ قبل ازیں ہم نے بھیمڑی کانفرنس کے بعد ترقی پسندوں کی جس شدت پسندانہ پالیسی کا ذکر کیا ہے، وہ اسی احساس کی زائیدہ تھی کہ اب پاکستان اور ہندوستان میں بھی انقلاب آیا کہ آیا۔ جب محنت کشوں اور ادیبوں کے اقتدار کا خواب تیزی سے سچ ہونے کے امکان نظر آئے تو سیاسی پالیسیوں میں شدت آ نا ہی تھا۔ اسی خوش گمانی سے وہ حالات پیدا ہوئے جن کا ہم نے ابھی ذکر کیا ہے۔ ان سیاسی و سماجی اسباب نے ترقی پسند نظریۂ ادب و تنقید کو بھی متاثر کیا۔ خارجی سطح پر اپنے مخالف نقطۂ نظر والوں کے مقاطعے اور اندرونی طور پر صرف ایک خاص طرح کے انقلاب و تبدیلی اور اصلاح و جوش سے لبریز ادب کے علاوہ ہر طرح کے ادب کو رجعت پسند قرار دے کر برادری باہر کرنے کے رویے نے ترقی پسند تنقید کو ایک بند گلی میں لا پھینکا تھا۔

شعر و ادب میں موضوع کی بجائے اسلوب کی اہمیت زیادہ ہے، مگر اس زمانے میں ترقی پسند ہیئت و مواد کے مسئلے پر اتنے عدم توازن کا شکار ہو گئے تھے کہ برہنہ گفتاری اور بلند آہنگی کی اپنی پرانی روش میں انتہا کو چھونے لگے۔ خطیبانہ آہنگ و مقصدیت پر زور، انفرادیت و نفسیات کو مریضانہ جاننے اور غزل کو جاگیردارانہ عہد کی پیداوار قرار دینے کے مسائل تو پہلے بھی تھے مگر اب تو رمز و کنایہ اور تشبیہ و استعارے کا ذرا سا استعمال بھی ناقابل قبول ہو گیا تھا۔ پاکستانی سیاست کے رجحانات کو اپنی خواہشوں کے مطابق نہ پا کر انہوں نے "یہ داغ داغ اجالا" بھی انہوں نے غلط قرار دیا تھا، مگر اُدھر علی سردار جعفری کو تخن کا یہ پردہ بھی گوارا نہ ہوا:

> "فیض نے اپنی 15 اگست کی نظم میں استعاروں کے کچھ ایسے پردے ڈال دیے ہیں جن کے پیچھے پتہ نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے (کیونکہ) یہی بات تو مسلم لیگی لیڈر بھی کہہ سکتے ہیں کہ (وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں)۔ پوری نظم میں اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا کہ سحر سے مراد عوامی آزادی کی سحر ہے اور منزل سے مراد عوامی انقلاب کی منزل۔ (نظم کے دیگر بہت سے استعاروں کا حقارت سے ذکر کر کے علی سردار لکھتے ہیں کہ اس میں) یہ سب کچھ ہے مگر نہیں ہے تو عوامی انقلاب اور عوامی آزادی، غلامی کا درد اور اس درد کا مداوا"۔

یہی نہیں بلکہ ترقی پسند شاعری کے اعلیٰ نمونے کے طور پر یہ شعر دیا گیا تھا:

شہر میں بل کھا رہی ہے سرخ فوج — سوئے برلن جا رہی ہے سرخ فوج

خلیل الرحمن اعظمی نے ترقی پسند تحریک پر اپنی غیر جانبدارانہ کتاب میں اس کے علاوہ بھی ترقی پسند شاعری کے ایسے بہت سے نمونے دیے ہیں جو "سرکاری" طور پر مطلوب تھے، مثلاً

ترے ماتھے کا یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن — تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا
تم سے قوت لیکر اب میں تم کو راہ دکھاؤں گا — تم پرچم لہرانا ساتھی میں بربط پر گاؤں گا

مجھے معاف ہو اے ناقدِ زبان و ادب — قیود فن سے اگر دور ہوں میرے جذبات
تری کتاب میں شاید ادب برائے ادب — مری کتاب میں ادب برائے حیات (۱۷)

یہ تو اُدھر کا عالم تھا۔ یہاں کے ادب برائے حیات کے ترجمانوں کا حال بھی اس سے کچھ مختلف نہیں تھا۔ عارف عبدالمتین نے ۵۰-۱۹۴۹ء میں "پاکستان کے شعری رجحانات" کا ایک جائزہ لکھا تھا، جس کا آغاز ابہام پسندی، جنس نویسی، تجزیہ نفسی اور فن برائے فن پر یقین رکھنے والے استعماری عاقبت کے خادموں، پندرہ اگست کے سیاسی اسٹ پھیر کو آزادی کا نام دینے والوں اور قومی و اسلامی ادب کے "مجرم ضمیر" امام (مراد عسکری ہیں) سے کیا۔ پھر صمد شاہین، ممتاز شیریں، عزیز احمد اور تاثیر جیسے "سماجی مجرم" نثر نگاروں کے ذکر کے بعد یوسف ظفر، قیوم نظر، سیف الدین سیف، عشرت رحمانی اور تابش صدیقی جیسے "رجعت پسند" شعرا کی ان تخلیقات کا ذکر کیا "جنہوں نے پندرہ اگست کے سیاسی شعبدے پر حقیقی آزادی کا خول چڑھا کر عوام کی جنگ حریت کو مدھم کرنے کی ناپاک سازش کی" تھی۔ انہوں نے یوسف ظفر اور میاں عبدالمجید بھٹی جیسے "اسلامی چارٹ" لکھنے والوں کو بھی للکارا اور بتایا کہ جہادِ آزادی جاری رکھنے کا اصل کام تو "یہ داغ داغ اجالا" جیسی نظمیں لکھنے والے فیض نے شروع کر دیا ہے۔ عارف نے اپنے بعض ترقی پسند ساتھیوں کو بھی اس غلطی پر ٹوکا جنہوں نے حکمرانوں کے پروپیگنڈے سے متاثر ہو کر آزادی کا سواگت کرنا شروع کر دیا تھا اور احمد ریاض کے "مشترکہ درد اور عالمگیر اخوت" کے اس احساس کو دل کھول کر خراج تحسین پیش کیا جس نے انہیں تقسیم ہند کے بعد ہندوستان کے ترقی پسند ادیبوں کے نام یہ محبت بھرا پیغام بھیجنے پر مجبور کر دیا تھا:

صبح آزادی تو پھوٹ چکی ہے لیکن — ماضی و حال کی راہوں میں اندھیرا ہے وہی
ہم نہ کافر ہیں نہ مومن ہیں نہ ہیں عرش نشیں — قحط و افلاس کے روندے ہوئے ٹھکرائے ہوئے
ساتھیو ہاتھ بڑھاؤ کہ ہیں ہم آج بھی ایک — کون کر سکتا ہے تقسیم ادب کی جاگیر
شہر بٹ سکتے ہیں ہو سکتی ہیں گلیاں محدود — کون کر سکتا ہے احساس کی شدت کو اسیر

مضمون نگار نے ن م راشد کی ایک نظم اور انجم رومانی کے شعر

ہر انقلاب زمانہ کے بعد لے دے کر — رہا تو قسمت مزدور میں پسینہ رہا

کی مثال دے کر اس کی حقیقت آگہی کو "غیر مشروط حقیقت نگاری" قرار دیتے ہوئے اس پر "اشتراکی حقیقت نگاری" کی برتری جتلائی تھی اور ان ترقی پسند مدیروں پر کڑا احتساب کرنے کا پورا پورا حق استعمال کیا جنہوں نے اپنے توسط سے ایسی چیزوں کی اشاعت میں معاونت کی تھی۔ انہوں نے احمد ندیم قاسمی جیسے تحریک کے ذمہ دار افراد کو بھی اس غلطی پر ٹوکا تھا کہ انہوں نے

میں گرز مصطفوی سے بتوں کو توڑوں گا — میں اپنا رشتہ شہ غزنوی سے جوڑوں گا
مری نظر میں مدینہ کی سرزمیں ہے ابھی — محمد عربی پر مجھے یقیں ہے ابھی

جیسے "احیائی میلانات" کے اشعار لکھ کر طبقاتی احساس کا دامن ہاتھ سے چھوڑ دیا تھا اور قتیل شفائی کی نظم "کربلا" کے اشعار مثلاً

آؤ پھر بھولے ہوئے عہد کی تجدید کریں — آؤ حسنین کے اوصاف کی تقلید کریں

میں نئی احیائی میلانات کو دیکھتے ہوئے پوچھا تھا کہ اگر ان کے نزدیک "اس بھولے ہوئے عہد کی تجدید سے موجودہ الجھن (طبقاتی شعور کو ڈھیلا چھوڑنا وغیرہ) کا علاج ممکن ہے تو پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ قتیل اور جماعت اسلامی کے ایک ممبر میں کیا فرق ہے"۔ (۱۸)

ہمیں یہ اصرار نہیں کہ ترقی پسندی کی کل کائنات یہی کچھ ہے، لیکن ترقی پسندی کا غالب رجحان یہی رہا ہے، جس کا اندازہ اس امر سے ہوتا ہے کہ عارف صاحب جیسے دھیمی سرگوشیوں میں گفتگو کرنے والے متین نسان بھی اس وقت بابانگ چھک ورنگراؤ" کی وہ تعلیم

دے رہے تھے جو علی سردار جعفری جیسے پرجوش داعیوں کے نعرے 'دوستو قلم پھینک دو تلوار اٹھالو' سے شروع ہوئی تھی۔(۱۹) آگے چل کر ۱۹۴۹ کے ان منشوروں میں اصلاح بھی ہوتی رہی، جیسے مارچ ۱۹۵۲ کی دہلی کانفرنس جس میں ادب کے فنی پہلوؤں پر توجہ کی ضرورت کا احساس ہوا اور شاید اسی کے تتبع میں جولائی ۱۹۵۲ کو کراچی میں بھی نیا منشور جاری ہوا جس میں قرارداد مقاطعہ کی تنسیخ بھی عمل میں لائی گئی۔

کلاسیکی ادب کو جاگیرداری دور کی پیداوار قرار دیکر رد کرنے کے جس عمل کا آغاز اختر حسین رائے پوری کے مقالے سے ہوا تھا، پروفیسر ممتاز حسین جیسے کھرے مارکسی نقاد کی طرف سے اس کے خلاف پہلی آواز بھی بلند ہوئی جس نے اپنے مخصوص جدلی مادیت کے تناظر میں ماضی کے ادب عالیہ بارے میں ذرا متوازن رائے کا اظہار کیا اور اپنوں سے بھی مناظرے و مجادلے کیے۔ (خلیل اعظمی، اردو میں ترقی پسند تحریک، ص ۳۴۱ وبعد؛ شہزاد منظر، اردو تنقید کے پچاس سال، ص ۹۰ وبعد) ممتاز حسین کے اس کارنامے پر ان کے انتقال کے بعد ترقی پسند نقاد بہت زور دیتے رہے ہیں، مگر اس پر ڈاکٹر سہیل احمد خان کا یہ تبصرہ نہایت برمحل ہے ''مگر یہ داد کچھ ایسی ہی ہے کہ جیسے 'ملزم' جسے ماتحت عدالت نے پھانسی کی سزا کا حکم سنایا جب ممتاز حسین کی عدالت میں پہنچا تو انہوں نے سزا کو عمر قید میں تبدیل کر دیا''۔ (سہیل احمد خان، ''ممتاز حسین بطور نقاد''؛ مشمولہ ممتاز حسین، ادب اور روح عصر، ص ۱۳) بہرکیف ماضی کے ادب سے ممتاز حسین کی دلچسپی ان کی اکثر تحریروں میں دیکھی جا سکتی ہے جیسے داستان باغ و بہار پر ان کی تحریر اور غالب اور امیر خسرو پر ان کی کتب۔ ممتاز حسین کی ایک خوبی یہ ہے کہ انہوں نے اپنی کتاب ادب و شعور کے پیش لفظ میں انسان کو ایک ''روحانی وجود'' قرار دیا ہے جو کسی ''جدلی مادیت'' والے کی طرف سے ذرا انوکھا بیان لگتا ہے، مگر اس روحانی وجود کی تعبیر جن سیاسی و سماجی اصطلاحوں میں کی گئی ہے ان سے اس 'روحانی حقیقت' کا درجہ بھی متعین ہو جاتا ہے۔(۲۰) علاوہ ازیں سجاد ظہیر نے بھی ذکر حافظ میں ماضی کے ادب کے بارے میں غلط رجحان کی تصحیح کرنی چاہی تھی۔

ادب کی طرف ترقی پسندوں کے بدلتے تصورات میں اب ادب کے اسلوب، ہیئت، حسن ظاہری اور ''ناپسندیدہ موضوعات'' کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کی ذات کی طرف بھی توجہ کا احساس ہونے لگا تھا، مگر افسوس کہ عمل میں اس کا اظہار کم ہی ہوا۔ یہی وہ مسائل تھے جن میں عسکری کو ترقی پسندوں سے شدید اختلاف رہا تھا۔ پروفیسر صدیق الرحمن قدوائی نے ترقی پسند ادبی تحریک کے جشن زریں کے لیے لکھی گئی تحریر میں ترقی پسند تحریک کے سفر کا جائزہ اس کے منشوروں کی روشنی میں لیتے ہوئے تحریک کی جن کوتاہیوں کی طرف اشارہ کیا ہے-- خواہ وہ تحریک پر کمیونسٹ پارٹی کے اثرات کے حوالے سے ہو یا فن کار کو چند مخصوص نظریات کا تابع بنانے اور وابستگی کے تصور کو ایک جامد اور نشو و نما کی صلاحیت سے عاری وفاداری جاننے کا اعتراف ہو یا ان مسائل کو، جنہیں بالعموم جدیدیت کا خاصہ سمجھا جاتا ہے، جارحیت کے پیرائے سے ہٹ کر تخلیقی سفر کا لازمہ قرار دینے کا طور ہو--(۲۱) ان میں سے کوئی بھی شے ایسی نہیں جسے متوازن انداز میں محمد حسن عسکری ہمیشہ سے نہ کہتے رہے ہوں۔

فسادات کے ادب، ریاست اور ادیب کے تعلق اور پاکستانی کلچر و ادب کے فوری و ہنگامی مباحث میں، جن میں ترقی پسند اور عسکری، دو متخالف انتہاؤں پر تھے، جب کچھ سرد بازاری آئی تو اردو ادب میں جمود و زوال کے مسائل نے جنم لیا۔ اس حوالے سے عسکری کے نقطہ نظر کا جائزہ ہم لے چکے ہیں۔ عسکری یہ نہیں کہتے تھے کہ اس وقت کچھ لکھا ہی نہیں جا رہا بلکہ ان کا کہنا صرف یہ تھا کہ گردوپیش کی زندگی سے جو تخلیقی دلچسپی ''نئے ادب'' کی تحریک میں شروع ہوئی تھی ایک تو اس کی تازگی تا دیر برقرار نہیں رہ سکی اور دوسرے ''ہمارے دو چار یا پانچ دس ادیب کبھی کبھی کوئی اچھا افسانہ یا نظم یا مضمون تو لکھ لیتے ہیں مگر یہ افسانہ یا مضمون ایک اسلوب حیات کبھی نہیں بن پاتا جس طرح میراجی کی نظمیں یا منٹو کے افسانے بن جاتے تھے۔ اسی چیز کو میں نے ادب کی موت کہا تھا''۔ (یہ اقتباس سوانحی باب میں آچکا)۔ پاکستانی ادب کی ضرورت اور پھر ادب کی موت کا اعلان عسکری کے دو ایسے تصورات تھے جن پر اس وقت کی عمومی ادبی تنقید نے مخالفانہ ردعمل کا اظہار بھی کیا تھا اور زوال و جمود کی اس بحث کی بازگشت بعد میں ترقی پسندوں کے ہاں بھی سنائی دیتی رہی تھی۔

پاکستانی ادب کی ضرورت و نوعیت پر ہم تفصیلی بحث کر چکے ہیں۔ لیکن جیسا کہ ۱۹۴۹ـ۵۱ کی ''جھلکیاں'' سے ظاہر ہے عسکری کو اس طرح کے ادب کی ضرورت کا اعلان منٹو کی طرف سے بھرپور شراکت کے احساس کے بعد ہوا تھا اور انہوں نے پاکستان بننے کے بعد منٹو کے شعور میں آنے والی ان تبدیلیوں کا احوال بھی لکھا تھا (بہت سے حوالے تو سابقہ ابواب میں آچکے ہیں مگر بطور خاص مئی جون ۱۹۴۹ اور جنوری ۱۹۵۱ کی ''جھلکیاں'' ملاحظہ ہوں۔) جن سے اس کے اندر کچھ اور طرح کے افسانوں نے جنم لیا تھا، اسی بات کی گواہی پروفیسر شیخ محمد ملک نے بھی کچھ مزید شواہد کے ساتھ دی ہے۔ لیکن ایک نقاد اور افسانہ نگار کے طریق کار کے فرق کے عین مطابق منٹو کی اس آدرشی و فنی تبدیلی کو عسکری نے ''پاکستانی ادب'' کا ذرا بلند آہنگ عنوان دے دیا تھا، اس پر اس وقت کے سیکولر تنقیدی شعور نے جس ردعمل کا اظہار کیا تھا اس کی بازگشت

آج بھی سنائی دے جاتی ہے۔ امجد طفیل نے ایک ایسی ہی صورت حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

''جس دور میں یہ مطالبہ کیا گیا اس دور میں تو شاید اس شک کی گنجائش موجود تھی، لیکن آج جب پاکستانی ادب اپنے خدوخال واضح کر چکا ہے اور پاکستانی اردو ادب ہندوستانی اردو ادب سے اپنی ایک پہچان رکھتا ہے۔ یہی ترقی پسند جو قیام پاکستان کے بعد عسکری کی طرف سے 'پاکستانی ادب' کے مطالبے کے مخالف تھے، بیس پچیس سال بعد انھیں کراچی سے 'پاکستانی ادب' رسالہ نکالنا تھا۔ اگر خود کو ترقی پسند قرار دینے والے لوگ، کسی نئے تصور کو اپنے شعور کا حصہ بنانے میں بیس پچیس سال لگا دیں تو اس میں عسکری کا کیا قصور؟'' (امجد طفیل، ''نقاد کی خدائی، چند تصریحات'' مشمولہ شب خون، فروری ۲۰۰۲ء، ص ۳۸)

آج پاکستانی ادب کے نام سے ہمارے ادیب اپنی شناخت بنانا اگر ناجائز نہیں سمجھتے تو اس وقت عسکری کا یہ مطالبہ غلط کیسے تھا؟ یہ اور بات ہے کہ آج پاکستانی ادب کا مطلب وہ ادب قرار دیا جاتا ہے جو پاکستان کی جغرافیائی حدود کے اندر تخلیق کیا جا رہا ہے۔ جبکہ عسکری اس کے خدوخال کی بنیاد چند تہذیبی اصولوں پر قائم دیکھنا چاہتے تھے۔ باقی رہی ادب کے جمود و زوال کی بحث تو اس کی بازگشت بھی اسباب و عواقب کے کچھ فرق کے ساتھ ہمارے ادبی مباحث میں بعد تک سنائی دیتی رہی ہے۔ مگر یہ فرق ہمیشہ ذہن میں رہنا چاہیے کہ جس دور میں عسکری نے یہ بات کی تھی اور شعر و افسانے کے ''ادب بننے'' کے جن عناصر پر وہ بطور خاص توجہ دلا رہے تھے اس سے آج بھی بالعموم اسی طرح صرف نظر ہو جاتا ہے۔ مثلاً فسادات کے ادب کے مسئلے ہی کو لیجیے۔ اس میں عسکری کا موقف بڑا واضح تھا۔ وہ کہتے ہیں کہ ادیب کو کسی وقتی ہنگامی حادثے یا ایک دو جذبوں سے اس طرح مغلوب نہیں ہو جانا چاہیے کہ اس کا فن پارہ ایک وقتی دستاویز بن کر رہ جائے، بلکہ اسے اپنے محسوسات و تجربات پر ایسی قدرت ہونی چاہیے کہ اپنی فنی ریاضت سے وہ انھیں ہر زمانے کا واقعہ بنا دے۔ اسی ضمن میں انہوں نے لکھا تھا کہ غزل نے فسادات کے تجربے کو محض واقفیت سے آگے اور لازمانی حیثیت دے دی ہے۔ آرٹ کے بارے میں عسکری کا یہ نقطہ نظر تقسیم سے پہلے بھی تھا اور بعد میں بھی، لیکن اس مسئلے کو آج بھی ۵۰۔۱۹۴۹ کی شدت پسندانہ فضا سے نکل کر نہیں دیکھا جاتا اور اسی سادہ لوحی سے کہہ دیا جاتا ہے کہ تقسیم کے بعد ''عسکری نے نئی ریاست کی حکمران پارٹی کے نقطہ نظر سے تاریخ کی قطع و برید کا کام شروع کر دیا'' تھا۔ کہیں تو وہ فسادات کے ادب کا موضوع نہ بن سکنے کی بات کرتے اور کہیں وہ ان واقعات پر ادیبوں کو لکھنے کا مشورہ دیتے تھے۔ (۴۲)

عسکری حکمران پارٹی کے آلۂ کار کس حد تک تھے اس کا اندازہ تو اس زمانے کی مسلم لیگی حکومت کی آمرانہ پالیسیوں (رسائل پر پابندی و دارو گیر) اور بعد میں امریکہ کی طرف اس کے جھکاؤ پر عسکری کی مسلسل تنقید سے ہو جاتا ہے، مگر افسوس کہ ترقی پسندوں کو یہ دیکھنے کا دماغ نہیں تھا۔ امریکہ کی طرف عسکری کی سخت گیری تہذیبی و ادبی دونوں حوالوں سے تھی۔ اس حوالے سے اس کے مضامین کا موازنہ منٹو کے ''چچا سام کے نام خطوط'' سے کیا جائے تو ایک عجیب ہم آہنگی اور پیش بینی کی کارنگ محسوس ہوتا ہے۔ یاد رہے کہ حکمران پارٹی کے نقارچی ہونے کا الزام اس زمانے میں تنہا عسکری پر نہیں بلکہ منٹو پر بھی تھا۔ آج ترقی پسندی کی نئی صورتوں نے کسی مشترک مفاد کی خاطر منٹو کو تو اس الزام سے بری کر دیا ہے، مگر عسکری اب بھی اسی طرح زیر عتاب ہیں۔ حالانکہ، بقول قرۃ العین حیدر، بعد میں فرانسیسی زوال پرستوں کو بھی کھینچ تان کر ترقی پسندوں میں داخل کیا جانے لگا تھا۔ (داستان عہد گل، ص ۱۵۲) آج بھی یہ کہا جا رہا ہے کہ ''منٹو کی تحریروں کے مطالعے کی بنیاد پر۔۔ منٹو کو غیر ترقی پسند قرار دینا کسی طرح ممکن نہیں''۔ (اجمل کمال، مکالمہ، شمارہ ۵، ص ۵۳۵) معلوم نہیں کہ اتنی سادہ سی بات ۴۹۔۱۹۴۸ کے حقیقی ترقی پسندوں کی سمجھ میں کیوں نہیں آ سکی تھی؟

جدید اور موجودہ مفہوم میں اردو کو جو تنقیدی مباحث ورثے میں ملے اسے عرف عام میں ترقی پسند یا جدید تنقید کہا جا سکتا ہے جو تھوڑے ہی عرصے میں ترقی پسند اور نئے ادب یا ترقی پسندی و جدیدیت (حلقہ ارباب ذوق بھی اس میں شامل ہے) میں تقسیم ہو گئی تھی۔ قیام پاکستان کے بعد ترقی پسند تحریک کچھ تو اپنی اندرونی کمزوریوں اور کچھ خارجی حالات کے سبب بتدریج زوال کا شکار ہوتی گئی تھی۔ خارجی محرکات میں پاکستانی حکومت کے موقف سے اس کی محاذ آرائی اور حکومتی پکڑ دھکڑ بھی ہو سکتے ہیں، (مگر یہ واحد سبب نہیں، کیونکہ ہندوستان میں کوئی سیاسی دارو گیر نہ ہونے کے باوجود ترقی پسند تحریک اسی شکست و ریخت کا شکار ہوئی ہے۔) اور اسٹالن کی موت کے بعد اس کے عہد میں ہونے والے انسانیت سوز واقعات کا انکشاف اور روس و چین کے مابین کمیونزم کا تعبیری و اخلاقی اختلاف بھی۔ (شہزاد منظر، پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال، ص ۸) لیکن حقیقت یہ ہے کہ ترقی پسند نظریہ ادب کا حقیقی زوال، ادب و آرٹ کے مزاج و نوعیت کو نہ سمجھنے اور اسے محض خارجی اسباب کا زائیدہ سمجھ کر اسے انقلاب و پروپیگنڈے کا آلۂ کار جاننے کی وجہ سے ہوا ہے۔ یاد رہے کہ یہاں چند انفرادی، اور وقتی

بیانات کا ذکر نہیں بلکہ ترقی پسندی کے غالب رجحان کی بات ہو رہی ہے، جس نے حسن و جمال کے باطنی مرکز اور فرد میں ادب و فن سے وجودی
دلچسپی کے محرکات و عناصر سے عمومی طور پر صرف نظر کیا تھا۔ انیسویں صدی کے سائنسی انقلاب اور بیسویں صدی کی بے پناہ انسانی ترقی کے
ثمرات نے انسان کے باطن میں جو شکست و ریخت پیدا کی اور جس نے بعض لوگوں کے اندر ترقی اور روشن خیالی کے سہانے خوابوں سے
ایمان اٹھا دیا، ترقی پسندی نے ان مظاہر کے اندرونی و نفسیاتی اسباب کو جاننے سے یا تو گریز کیا یا ان کی سطحی تعبیرات کی تھیں۔

خارجی سہولیات اور لذائذ و تعیشات کے تمام تر سامان کے باوجود یا اسی سبب سے فرد کے اندر تنہائی، بیچارگی و بے بسی کا وہ احساس
پیدا ہو گیا جس نے عشق و جنس کے لطیف و صحت مند جذبوں کے بجائے مسخ شدہ جنسی اشتغال کو اس کی دلچسپی کا مرکز بنا دیا تھا۔ ان کیفیات کے
تخلیقی اظہار کے لئے بعض فنکاروں نے سماجی معاشی رشتوں، طبقاتی کشمکش، دولت کی منصفانہ تقسیم اور آمرانہ نظام کے خاتمے اور پرولتاری
انقلاب کے فرسودہ نعروں کے بجائے دیگر مسائل پر بھی توجہ شروع کر رکھی تھی۔ زندگی کی روایتی اور واضح اقدار سے فنکار کا جو ایمان اٹھ تو تخلیق
میں اس کا اظہار راست اسلوب کے بجائے شخصی علامتوں، اشاروں، رمز و ایمائیت، غیر واضح انداز اور تجرید و ابہام سے شغف کی صورت
میں ہوا۔ روایتی اسالیب کی توڑ پھوڑ اور الجھے الجھے پیچیدہ تجربات کو پیچیدہ تر لسانی اسلوب میں بیان کرنے کی خواہش نے ترقی پسندوں کی بلند
آہنگی کے ردعمل میں باقاعدہ ایک رجحان کی شکل اختیار کر لی تھی۔ دوسری طرف ترقی پسندی کی معروف صورت اپنے تنظیمی انتشار کے دور میں
بھی فن کے اسالیب کا مطالعہ اظہار کے فنی اقدار کی روشنی میں کرنے کے دھندلے احساس کے باوجود زندگی، سیاست اور تہذیب و کلچر کے
کچھ اور تصورات کے درست ہونے کے امکان کو مسترد کرنے کی پرانی روش پر قائم تھی اور تیسری طرف عسکری ادب میں جمود کی باتیں کر کے،
جس میں بھی کبھار ترقی پسندوں کی آواز بھی شامل ہو جاتی تھی، (علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۲۶۷) عام ادبی مسائل سے الگ
ہوتے جا رہے تھے۔ یہی تھی ہمارے ہاں ۱۹۶۰ء کے گرد و پیش ادبی فضا، جب ادب کے معیار، نظریے اور زبان و قواعد کے مروجہ سانچوں میں
تبدیلی کے ذریعے اظہار و ابلاغ کے نئے شعری و ادبی افق کی تلاش کی آواز بلند ہوئی۔

جدیدیت اور روایت والے باب میں ہم ترقی پسندی اور جدیدیت کے اختلاف پر کلام کر چکے ہیں۔ حلقہ ارباب ذوق بھی اسی
جدیدیت کی ایک صورت تھا جو فن پارے کو محض سماجی پس منظر میں دیکھنے کے بجائے اس کی قدر و قیمت کا تعین فنی و جمالیاتی اقدار کے حوالے
سے کرنے کا مدعی تھا۔ اس کے انداز نظر اور تنقیدی طریق کار پر میراجی کے ذوق نظر کی گہری چھاپ تھی، جو آج تک کسی نہ کسی صورت میں قائم
ہے۔ اپنی کتاب اس نظم میں کے دیباچے میں میراجی اگرچہ "روح حیات"، جو ان کے نزدیک صحیح معنوں میں ترقی پسندی تھی، کے قائل نظر
آتے ہیں اور انتخاب کے معیار کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ اس میں "خیال کی طرف میری توجہ زیادہ رہتی تھی کیونکہ خیال ہی میری نظر میں بنیادی
شے ہے۔ اس میں اگر کوئی نئی بات نہیں تو اظہار کی کوشش بے معرف اور بے کار ہے"۔ (میراجی، اس نظم میں، ص ۱۰) مگر اپنی معروف
شہرت کے مطابق وہ دراصل من کی دنیا کے آدمی اور فن کے ذریعے حسن کی تلاش کے قائل تھے۔ یونس جاوید نے حلقہ ارباب ذوق کے شائع
کردہ انتخاب ۱۹۴۱ء کی بہترین نظمیں کے ابتدائیے سے میراجی کے کچھ اقتباس نقل کئے ہیں جس میں وہ اور "حلقہ" واضح طور پر یہ کہتے نظر
آتے ہیں کہ "فن برائے حیات کو تسلیم بھی کر لیا جائے تو ہم کہیں گے کہ فن برائے فن کے بغیر فن ہی نہیں ہو سکتا، پھر یہ برائے حیات کو دم چھلا
کیسا"؟ (یونس جاوید، حلقہ ارباب ذوق، ص ۴۲) یہاں فن برائے فن ظاہر ہے کسی محدود معنی میں نہیں بلکہ جیسا کہ وزیر آغا نے میراجی کے
متعلق لکھا ہے کہ اس میں "ایک پہلو تو نفسیاتی زاویہ نگاہ کا تھا، دوسرا جمالیاتی پرکھ کا اور تیسرا تخلیق کے تجزیاتی مطالعے سے منسلک تھا"۔ (تنقید
اور جدید اردو تنقید، ص ۲۱۶) یہی وہ عناصر سہ گانہ ہیں جن سے ہمارے ہاں کی ادبی جدیدیت کی روح مرکب ہے۔ حلقے کے تنقیدی مزاج میں
سب سے اہم شے یہی تھی کہ اس کے نزدیک کسی فن پارے کی پرکھ کا اولین معیار اس کے ہیئت اور اسلوب سے عبارت تھا۔ حلقہ گرچہ ترقی
پسندوں کی مخالفت میں وجود پذیر نہ ہوا تھا مگر ایک خاص زمانے کی ادبی اور سیاسی فضا نے اسے ترقی پسندوں کے متوازی نقطہ نظر کا حامل ضرور
بنا دیا تھا۔ حلقہ اپنی اس ڈگر پر بہت عرصے تک قائم رہا تا آنکہ بعد میں سیاسی مسائل کی وجہ سے وہ ادبی اور سیاسی حلقہ ارباب ذوق میں منقسم ہو گیا۔

سنہ ۶۰ء کی دہائی میں مارکسی نظریہ حیات اور ترقی پسندوں کی سماجی حسیت کے ردعمل میں نئی لسانی تشکیل اور نئے شعری افق تلاش
کرنے والوں میں بھی اسی طرح کی انتہا پسندی پیدا ہوئی جیسی تقسیم کے فوراً بعد ترقی پسندوں کے یہاں نظر آتی تھی۔ فرق صرف یہ تھا کہ اب
کے جدیدیت والوں کا غصہ ترقی پسندوں کے ساتھ ساتھ بلکہ ان سے کچھ زیادہ اپنے ہی مکتب کے استادوں میراجی اور قیوم نظر جیسے "روایت
پرست" شاعروں کے خلاف بھی تھا۔ شاعری اور تنقید کی اس نئی رو میں سب سے منفرد آواز افتخار جالب کی تھی جس سے ہم آہنگ ہونے والوں
میں انیس ناگی، انور سجاد، جیلانی کامران اور کچھ ہندوستانی ادیب بھی تھے۔ یہ لوگ مغرب کے نئے لسانیاتی فلسفوں کے زیر اثر زبان کے

روایتی سانچوں کی توڑ پھوڑ اور مروج اسالیب میں تجریدی رنگ پیدا کر کے 'عوام کے لئے شاعری' کے نقطۂ نظر کو رد کرتے تھے۔ اس گروہ کا خیال تھا کہ خیال کوئی بنی بنائی چیز نہیں ہوتی جسے موزوں طریقے سے کہہ دینا شعر ہے، زبان خیال کی باربردار نہیں بلکہ وہ خیال کو منقلب بھی کرتی ہے اور اس سے منقلب بھی ہوتی ہے۔ (انٹرویو از افتخار جالب، ادبی مکالمے، ص ۱۶۲۔۱۶۳) بنے بنائے خیالات و موضوعات کو رد کر کے سوچنے کے نئے انداز وضع کرنے کے لئے وہ روایتی لسانیاتی حرمتوں کو چیلنج کے ذریعے شعر و ادب پر گرامر والوں کی حکمرانی کو للکار رہے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ روایتی اسلوب، صنائع بدائع، ترکیب و ترتیب اور محاکات و تلازمات کو نئی ضرورت کے مطابق نئے انداز سے ڈھلنا چاہیے۔ باقی رہا ان کا نیاپن کھردرا پن تو وہ مسلسل استعمال سے گھل مل جاتا ہے اور غیر معمولی پن معمولی بن جاتا ہے۔

اس مکتب فکر کے ایک اہم نمائندے کے طور پر افتخار جالب موضوع اور صیغۂ اظہار کی ناقص گروبندی کی دوٹوک تقسیم کو رد کرتے ہوئے صحت الفاظ، گرامر، بحور اور صنائع بدائع کے نقطۂ نظر سے "بنی بنائی زبان" کے تصور کو قبول کرنے سے گریزاں اور نئی لسانی تشکیلات کے ذریعے الفاظ کو اشیاء کے طور پر استعمال کرنے کے مدعی تھے

"لسانی تشکیلات نہ موضوع ہیں نہ صیغۂ اظہار، بلکہ ان پر حاوی اور اس سے ماوراء وہ کلی صداقت ہیں جس کے حصے بخرے نہیں کیے جا سکتے۔ لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیاء کی نمائندگی کی بجائے بطور اشیاء مرکب ترکیبی کے مشمولات میں جگہ دیتی ہیں۔ تخلیقی فنکاروں کو ابھی تک ان تسمہ پا اصولوں سے نجات حاصل نہیں ہوئی جو الفاظ کو اشیاء کی محض نمائندگی کرنے والے نشانات تک محدود کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ لسانی تشکیلات کے حوالے سے الفاظ بطور اشیاء جلوہ گر ہوتے ہیں معانی، دروبست، ترتیب، قرب و بعد اور رشتے جو مقام پاتے ہیں وہ وسیع ترین دست گاہی کی روشن دلیل ہے کہ تخلیقی فنکار کے ارادے، اور تخیل کی قید کے سوا کوئی قدغن نہیں"۔ (افتخار جالب: "لسانی تشکیلات"، مشمولہ سویرا شمارہ ۳۳، ۱۹۶۳ء، ص ۳۹)

وہ فن میں ادراک کے بجائے محسوسات اور فکری مفروضوں اور کھردرے استدلال کے بجائے شعری امیج اور استعارے کی اہمیت اجاگر کرتے تھے۔ اپنے مطمح نظر کو منٹو، احمد ندیم قاسمی، فیض اور راشد کے فنی رویوں کے موازنے سے واضح کرتے ہوئے جالب کا کہنا تھا کہ

"جب ہم الفاظ کو شیئت کا درجہ دیتے ہیں تو زبان میں ٹھوس جسمیت کا اضافہ کرتے ہیں۔ زبان کی یہ ٹھوس جسمیت، جس کا منبع الفاظ کی شیئت ہے، زبان کو استعارے کے اصل اصول سے پیوست کر دیتی ہے۔ دب کی زبان تمام کی تمام استعاراتی ہو جاتی ہے۔ اب تک تو استعارہ زبان کا جزو تھا۔ جب الفاظ کی شیئت کے حوالے سے زبان کو جسمیت میسر آتی ہے تو وہ کہ کبھی جزو تھا کل ہو جاتا ہے، زبان از خود استعارہ بن جاتی ہے۔ زبان کی اس وسعت کو شعور اور کام میں لانا لسانی تشکیلات کا سرچشمہ ہے"۔ (ایضاً، ص ۶۴)

زبان کے ساتھ اس طرح آزادانہ و بے تکلفانہ برتاؤ کرنے والوں میں ظفر اقبال، عادل منصوری، احمد ہمیش، عباس اطہر، انیس ناگی، انور سجاد اور سیع آہوجہ وغیرہ کے نام بھی آتے ہیں۔ ظفر اقبال کا مجموعہ گلافتاب لسانی توڑ پھوڑ کی مثال تھا۔ بعد میں اگرچہ انہوں نے "عرف عام" والی شاعری بھی بہت اچھی کی ہے مگر وہ اب بھی لفظ کی آزادی کی مہم سے دستبردار نہیں ہوئے۔

"حاصل کلام یہ ہے کہ لفظ کو زیادہ سے زیادہ آزاد ہونا چاہیے، اور ڈسپلن وغیرہ کے نام پر اس پر جو پابندیاں لگائی گئی ہیں ان کی تحلیل بہر حال ضروری ہے۔ تاکہ زبان آزادی سے بول سکے۔ اور ظاہر ہے کہ ان پابندیوں کا جالا خود تخلیق کار ہی جس حد تک توڑ سکتے ہوں توڑیں گے تو بات بنے گی۔ آزمائش شرط ہے"۔ (ظفر اقبال، "انقلاب افعال سے لفظ کی آزادی تک"، دنیا زاد، شمارہ ۱۳، ص ۲۳۳)

یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ نئی شاعری اور نئے افسانے کی یہ رو سابقہ جدیدیت کی ہی ایک نئی کروٹ تھی جس نے استحصال، بھوک، بیروزگاری، غربت اور فرد و معاشرے کے مسائل کے بیان کے سابقہ طریقوں (حقیقت نگاری) کو فرسودہ خیال کرتے ہوئے نئے موضوعات کو نئے اسلوب اور نئی تکنیک (علامت، تجرید، ایمائیت) کے ذریعے محسوس کرنے کے لئے نئی جمالیاتی قدریں تخلیق کرنے کا بیڑا اٹھایا اور سابقہ ترقی پسندانہ موضوعات، مقصدیت اور افادیت کے بجائے صنعتی تہذیب کی پیدا کردہ تباہی، بے یقینی، خوف و ہراس اور اس سے جنم لینے والے فرد کی تنہائی، اجنبیت، جنس، لاشعور، ذات کے کرب اور موت کے مسائل کو نئے سرے سے الٹنا پلٹنا شروع کیا تھا۔ رویوں کی سطح پر سابقہ رجحانات سے اس کا امتیاز یہ تھا کہ اس نے ادبی اجتماعیت پسندی کے طے شدہ فارمولے سے وابستگی اور وفاداری کو اپنے لئے سد راہ نہ بننے دیا اور کوئی لگا بندھا دستور، قاعدہ، نظریہ، لائحہ عمل اس کے پیش نظر نہ تھا۔ ایک آزادانہ انحراف، انقطاع اور خوف، تنہائی، بیچارگی، انتشار، ذہنی و روحانی کھوکھلے پن اور مجروح شخصیت کا زائیدہ نئی طرح کا حسی شعور اس کا رہنما تھا۔

ہر چند کہ یہ سابقہ جدیدیت ہی کی ایک جدید تر صورت تھی مگر سابقہ رجحان سے ممیز کرنے کے لئے اس گروہ کی تخلیقات کو "نئی

شاعری یا نیا افسانہ'' کہا گیا، جس میں موضوع اور خیال کے بجائے اسلوبی سانچوں اور ہیئتی ساختوں کو زیادہ اہمیت دی گئی تھی۔ اس گروہ کے اکثر لکھنے والے اگرچہ شاعر یا افسانہ نگار تھے مگر انہیں شمس الرحمٰن فاروقی اور وزیر آغا جیسے جید نقادوں کی کمک بھی حاصل تھی، جن کے رسائل شب خون اور اوراق اس رجحان کے سرگرم آرگن رہے ہیں۔ جیسا کہ کہا گیا یہ جدیدیت ان سابقہ ادبی رویوں سے اختلاف و بغاوت کی ایک صورت تھی جن میں برملا اظہار اور بلند آہنگی کے ساتھ زندگی کے چند مخصوص مظاہر اور فرد و سماج کے رشتوں کو ذرائع پیداوار اور نظام جاگیردار و مظلوم کسان کے تعلق کی روشنی میں دیکھنے ہی کو ادب کا مسئلہ گردانا جاتا تھا۔ لہٰذا اس جدیدیت میں تہذیب اور معاشرہ یا زندگی کے خارجی مظاہر کا بظاہر انکار نہ کرنے کے باوجود زیادہ تر فرد کے داخلی معاملات کو خود کلامی و سرگوشی کی صورت بیان کرنے کا رجحان آتا گیا اور وسائل اظہار زیادہ سے زیادہ شخصی، موضوعی، علامتی، اشاراتی اور استعاراتی ہوتے گئے۔ اس طریق اظہار میں بظاہر کوئی شے بھی ادبی اعتبار سے غلط نہیں۔ دنیا کی ہر زبان اور خود اردو کی کلاسیکی شاعری انہی آلات زبان کے وسیلے اظہار کرتی رہی ہے۔ مگر نئے شاعر و افسانہ نگار جن نوکھے اور پیچیدہ تجربات کو بھوگ رہے تھے ایک تو معاشرے کے عام افراد کا وہ اس طرح سروکار نہیں بنے تھے اور دوسرے ان فن کاروں نے جو اظہاری سانچے --- نئی لفظیات، پیکر تراشی، استعارے --- تشکیل دیے تھے ان سے عام ادبی ذوق رکھنے والوں کو، روزمرہ کے تجربات و محسوسات کے اندر رہتے ہوئے، شراکت کا احساس نہیں ہو پا رہا تھا جس کی وجہ سے جدیدیت کے اس رخ سے عام ذوق کو شکایات پیدا ہونا شروع ہو گئیں۔ یہیں سے ابہام و اظہار اور ابلاغ و ترسیل کی ناکامی اور افسانے میں کہانی و پلاٹ کے غائب ہو جانے کے ان مباحث نے جنم لیا جن کی گونج ابھی کچھ عرصے قبل تک عام تھی۔

نئے شاعروں کا کہنا تھا کہ ذوق کوئی مستقل شے نہیں، پرانا شعری ذوق جن مانوس واردات و تجربات اور شعری لفظیات سے واقف تھا اسے ان سے نکل کر ہماری تخلیقات سے لطف لینا ہوگا اور اگر وہ یہ تکلیف اٹھانے کو تیار نہیں تو ہمیں بھی اس کی پرواہ نہیں، ہم اپنی ذات کے لئے شعر کہتے ہیں وغیرہ وغیرہ۔ اس بات کو ہم نئی شاعری کے بیگانگی اور تنہائی کے مسئلے سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے، جو جدیدیت کے اس رخ کے زبردست وکیل ہونے کے ساتھ ساتھ اردو فارسی کے کلاسیکی شعری سرمائے پر بھی بے مثال نظر رکھتے ہیں، اپنے ایک مضمون (''جدید ادب کا تنہا آدمی نئے معاشرے کے ویرانے میں'' مشمولہ شعر غیر شعر اور نثر) میں اس امر سے بحث کی ہے کہ وہ مسائل و تجربات --- مثلاً تنہائی و اکیلا پن --- جو تمام قدیم شاعروں کا ایک مسئلہ رہے ہیں جب نئے شاعر کے ہاں آتے ہیں تو پرانے طرز کے نقاد اس پر ناک بھوں چڑھاتے ہیں۔ اس ذیل میں انہوں نے اردو کے روایتی شعراء کے ساتھ ساتھ حافظ کے کلام سے بھی مثالیں دے کر لکھا کہ وہ بھی اپنے دور کے سیاسی تنزل اور سماجی اور معاشی بے یقینی کی وجہ سے احساس تنہائی کا شکار تھا اور اس نے بھی تخلیقی عمل کے تقاضوں کے تحت مبالغہ، اشتداد، اور پیکر و استعارے کا استعمال کرتے ہوئے اس کا اظہار کیا ہے اور یہی کچھ نئے شاعر بھی کرتے ہیں۔ ایک کو قبول اور دوسرے کو رد کر کے نئی شاعری کے ناقدین دوعملی کا شکار ہوتے ہیں۔ اصولی طور پر فاروقی کا یہ استدلال بالکل منطقی اور درست ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ حافظ ان آلات زبان کے ذریعے جو فضا، ماحول، کائنات اور تجربہ تخلیق کرتا ہے کیا وہ اس کے ہم عصروں اور آج کے باذوق قاری کے لئے ویسا ہی اجنبی تھا جیسے نئی شاعری کے مسائل آج کے قاری کے لئے ہیں؟ بات صرف پیکر اور استعارے استعمال کرنے کے اصول کی نہیں بلکہ ان کی نوعیت کی بھی ہے اور اس نئے تخلیقی تجربے کی بھی جو نئے تشکیلی سانچوں سے گزر کر نیا محسوساتی نظام تو شاید بنا دیتا ہے مگر رہتا اجنبی اور غریب ترہی ہے۔ اسی لئے وارث علوی کا کہنا ہے کہ جدیدیت کے مخصوص تصورات کے ذریعے حافظ اور رومی جیسے ماورائی اور صوفیانہ شاعروں کو نہیں سمجھا جا سکتا۔ (وارث علوی، خندہ ہائے بے جا، ص ۱۳۵) مگر اس کے باوجود یک گونہ اس بات میں کوئی شک نہ ہونا چاہیے کہ غیر ادبی مصلحتوں کے اس دور میں جدیدیت نے ادب کے فنی معیاروں کو مستحکم کرنے میں یقیناً اہم کردار ادا کیا تھا۔ دوسری طرف نئے شاعروں میں جو چند اہم اور بڑے نام آتے ہیں --- مثلاً اختر الایمان اور ظفر اقبال --- وہ جدیدیت ہی کے اوبڑ کھابڑ تجربات سے نکل کر آئے تھے۔

سوال ہے کہ اس نئی ادبی صورتحال پر عسکری کا ردعمل کیا تھا؟ عسکری کے تدریجی ذہنی سفر کو اگر سامنے رکھا جائے تو نظر آتا ہے کہ اس نئی جدیدیت کا زمانہ وہ ہے جب عسکری عام ادبی مسائل سے دور ہٹ کر روایت والے مباحث چھیڑ رہے تھے، اس لئے اس صورتحال پر ان کا براہ راست ردعمل تو معلوم نہیں۔ مگر سابقہ ابواب میں آمدہ ان کے تصور فن و ادب کی روشنی میں ان کی ممکنہ رائے کا تعین ضرور ہو سکتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ عسکری شعر و ادب میں فنی اقدار کی سربلندی کے ساتھ ساتھ تجربے کی اہمیت پر نہ صرف زور دیتے تھے بلکہ اس دور کے ادیبوں سے ان کا شکوہ ہی یہ تھا کہ وہ نئے تجربات سے بھاگتے ہیں۔ عسکری خود اس بات کے قائل تھے کہ نئے تجربات اور نئے اسالیب کے

ذہن گہرا ربط ہوتا ہے، تجربات جہاں نئے اسلوب کو جنم دیتے ہیں وہاں نئے اسالیب سے نئے تجربات کا راستہ بھی کھلتا ہے۔ اردو نثر اور اسالیب بیان کی کوتاہیوں کے ان تمام مباحث، جن پر ہم نے زبان و کلچر والے باب میں بحث کی ہے، کی روشنی میں گر دیکھا جائے تو ۶۰ء کی دہائی کے نئی لسانی تشکیلات، نئی شاعری اور تجریدی افسانہ بظاہر عسکری ہی کے دکھائے ہوئے راستے پر چلتے نظر آتے ہیں۔ نئے تجریدی افسانہ نگار منٹو کے افسانے ''پھندنے'' کو خاص اہمیت دیتے ہیں۔ عسکری نے ایک دفعہ منٹو کے اندر نت نئے تجربوں کی لگن کے پیش نظر لکھا تھا کہ وہ مطلب کو کم سے کم لفظوں میں ادا کرنے اور اکثر باتیں پڑھنے والوں پر چھوڑ کر صرف اشاروں کی مدد سے، عام توقع کے برعکس، ایسے ادبی تجربہ کرنا چاہتے ہیں ''جو شروع سے آخر تک لفظوں کا کھیل ہو۔ ان کا خیال ہے کہ ضلع جگت، رعایت لفظی وغیرہ کی چیزیں جو پہلے ہمارے ادب میں رائج تھیں، انہیں پھر سے رواج دینا چاہیے''۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۲۱) کیا عجب کہ منٹو کی یہی تجرباتی بے قراری بعد میں کہانی کے سٹرکچر کو توڑنے والے ''پھندنے'' میں ظہور پذیر ہوئی ہو، جس کا ایک اچھا تجزیہ افتخار جالب نے کیا اور جس سے پھر تجریدی افسانے کی راہیں کھلیں۔

مگر اس کے باوجود ہم یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ اس گروہ کے لوگ جس طرح عام قاری کی ضرورت سے بے نیازی کا اظہار کر کے ابہام و تجریدی کو ابلاغ و ترسیل کا نعم البدل خیال کرنے لگے اور ایسی نثر لکھنے لگے جسے عرف عام میں جناتی زبان کہا گیا اور ایسی شاعری ہونے لگی جس میں استعاروں و علامتوں کے جنگل میں انسانی و معاشرتی رابطے دم توڑنے لگے تو اس سے اچھے خاصے پڑھے لکھے طبقے میں بھی بے چینی پیدا ہو گئی تھی، جس کا ایک نمائندہ، اظہار نظیر صدیقی کے مقالے ''اظہار یا ابلاغ'' (مشمولہ شیخ افروز بیدی، اردو ادب اور جدیدیت) میں ہوا تھا۔ عسکری جو تمام عمر ادب کی زندگی اور توانائی کے لئے ادیب اور قاری کے رشتے کو از حد ضروری خیال کرتے تھے اور قیام پاکستان کے بعد جن کی ''جھلکیاں'' کا ایک معتدبہ حصہ ''قاری اساس تنقید'' کا تاثر دیتا ہے، گمان غالب ہے کہ وہ قاری کی ضرورت سے بے نیاز ہوتے اس ادبی رجحان کو کبھی اطمینان بخش نہ قرار دے سکتے تھے۔ ابہام، اظہار اور ابلاغ کی بحث میں نظیر صدیقی اگر ایک انتہا (مخالفت) پر تھے اور اردو کی نئی شاعری کے ساتھ ساتھ مغرب کے بڑے ادبی نمونوں کو بھی رد کرنے پر مائل تھے تو اس کے دوسری طرف (حمایت میں) شمس الرحمن فاروقی اور وزیر آغا جیسے معروف نقاد تھے جو ابہام، تجرید اور ایمائیت کو ہر زمانے کے ادب کی جان قرار دیتے تھے۔ ان دو انتہاؤں کے بیچ ایک تیسرا طبقہ بھی تھا جسے کے نمائندہ سلیم احمد کہے جا سکتے ہیں جو ابہام کو ''کبھی کبھی ناگزیر اور ایک مستقل ضرورت'' سمجھنے کے باوجود ''جدید شاعری کے ابہام کو خالی پن سمجھتے'' تھے۔ کیونکہ یہ جس قسم کے علائم و رموز پر اپنی بنیاد رکھتی ہے وہ شخصی موضوعی اور ذاتی ہیں۔ عمومی انسانی معنویت کی ترسیل اور ابلاغ سے ان کا تعلق نہیں بن پاتا۔ علامت کے بارے میں عسکری کے بعد کے خیالات (کہ یہ شخصی و موضوعی ہونے کے بجائے تہہ دار و آفاقی و بیک وقت حقیقت کے بہت سے مدارج کو محیط ہوتی ہیں، یہ محض اس لئے نہیں تھی کہ ان کا انحصار ایک غیر شخصی اور مربوط نظام سے ہوتا ہے) کے تتبع میں نئی شاعری کی اسی پیچیدگی اور نارسائی کی تفہیم کی کوشش سلیم احمد کے سلسلہ مضامین ''نئی شاعری نامقبول شاعری'' میں، وہ اس نام کی کتاب کے کئی مضامین میں پائی جاتی ہے۔ (نئی شاعری نامقبول شاعری، ص ۳۰، مزید سجاد باقر رضوی، ''ادیب اور ہمارا عہد''، در تہذیب و تخلیق،)

اردو شاعری اور غزل کی عمومی و اجتماعی زبان و تجربے کے حوالے سے عسکری کے خیالات اگر ذہن میں لائے جائیں اور دوسری طرف نئی شاعری کے ایجاز و پیچیدگی کو سامنے رکھا جائے تو عسکری کے ردعمل کا اندازہ مشکل نہیں۔ یاد رہے کہ ہم یہ بات عسکری کے بعد کے خیالات کے پس منظر میں نہیں، بلکہ ۱۹۴۳ء کے موقف کے حوالے سے بھی کہہ رہے ہیں جب وہ ایک طرف ترقی پسندوں اور دوسری طرف قدامت پرستوں کے مقابلے میں نئی شاعری کی مدافعت کر رہے تھے۔ مگر اس وقت بھی وہ 'فیشن کی خاطر ابہام کو گہرائی کا مترادف سمجھنے' کے خلاف تھے۔ (جھلکیاں، ص ۳۶) اور آخری زمانے میں مظفر علی سید کے نام ایک خط میں وہ خاقانی، امیر خسرو اور عرفی جیسے کلاسیکی شعرا کو جدیدیت کے مخصوص نظریات کی روشنی میں سمجھنے کی مضحکہ خیزی کو نمایاں کر رہے تھے ''میرا اندازہ یہ ہے کہ جہاں تک علمیات کو آسانی کے ساتھ شعر میں کھپانے کا تعلق ہے Donne تو کیا ہے Ronsard بھی خاقانی کی گرد کو نہیں پہنچتا۔ بلکہ عرفی کے ہاں بھی ٹھونس ٹھانس ہے۔ نقاد خاقانی کے (لفظی) شکوہ کی تعریف کرتے ہیں، مجھے علمیات کو ہضم کرنے کا فن پسند آیا''۔ عرفی کے قصائد میں تعلی کو جدید نظریات کی نظر سے دیکھنے کی پیروی کرتے ہوئے عسکری نے لکھا تھا کہ ان قصائد کو ''سمجھنے کا 'نیا' طریقہ تو یہ ہوگا کہ ہر شعر میں تعلی دیکھی جائے اور اس کے بعد عرفی کی نفسیاتی اُلجھنیں برآمد کی جائیں یا 'What is on the page' کے حساب سے یہ کہا جائے کہ شاعر ایک استعارے کی دم میں دوسرے استعارے کی دم باندھتا گیا ہے اور اس نظم میں Organic Development نہیں ملتا۔'' اس طرز تحسین کی نادرستی کا

مزید ذکر کر کے انہوں نے بتایا کہ ان روایتی شعراء کے بارے میں "آخری فیصلہ نہ تو art for art's sake کے اعتبار سے ہوگا نہ What is on the page کے لحاظ سے نہ Linguistics کے لحاظ سے نہ نفسیات کے لحاظ سے، یہ معاملہ خالص مابعد الطبعیات کا ہے یا آسان لفظوں میں شریعت کا جو ایلیٹ کی Theology سے بالکل مختلف چیز ہے"۔ عسکری کا یہ خط ۱۹۷۵ء کا لکھا ہوا ہے۔ اس میں انہوں نے اس زمانے میں ن م راشد اور فیض کے خسرو کے بارے میں کچھ ارشادات کا نمونہ بھی دیا تھا جس کے مطابق خسرو میں 'تنہائی، کسر ذات اور محرومیوں کی حکایت تراشی' بھی ڈھونڈی گئی (راشد)، اور اس کا 'اپنے سیاسی نظریات سے بادشاہوں کو متاثر کرنا اور مساوات انسانی کی علمبردار ہونا' بھی نکالا گیا تھا (فیض)۔ اپنے نام کے اس خط کی اشاعت کے لئے مظفر علی سید نے عسکری کے بیان کردہ بعض نکات پر حاشیہ آرائی بھی خوب کی ہے، چند جملے دیکھیے: "عسکری جو لفظی شکوہ سے مرعوب نہیں ہوئے بلکہ 'علمیات' کو پانی کرنے کے فن پر انہوں نے اپنی توجہ مرکوز کی تو یہ عصری تنقید، سودی ہو یا ایمانی دونوں سے آگے کی بات تھی"۔ "روایت کو معاصر شعراء میں جلوہ گر دیکھنا ہو تو قدر کے علاوہ معنی و مقصود شاعر سے بے نیاز نہیں رہا جا سکتا ورنہ اپنے مسلک کی تبلیغ کے سوا اس کا کوئی مفہوم نہ ہوگا"۔ "راشد صاحب نے اس مقالے میں یک طرف تو امیر خسرو کو demystify کرنے کی کوشش کی ہے جو امیر خسرو کو محض ایک شہوانی شاعر بنا کے رکھ دیتی ہے اور یہ شاید اس وجہ سے ہے کہ کلاسیکی غزل کی تہہ داری، جدید نظم کے اماموں تک کے لیے ایک امر محال ہے"۔ ("محمد حسن عسکری کا ایک خط مظفر علی سید کے نام"، مشمولہ مکاتیب عسکری، ص ۵۳-۱۴۳) عسکری کے ان اشارات کی روشنی میں جدیدیت کے ان مسائل کے بارے میں ان کا آخری نقطہ نظر پوری طرح کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ نیز خط پر وضاحتی نوٹ کی روشنی میں اس عام تاثر کی تردید بھی ہوتی ہے کہ آخری دور میں ادبی نقاد کے طور پر عسکری کا سفر ڈھلان پر ہی رہا۔

جیسا کہ ہم نے بیان کیا نئی شاعری و جدیدیت کا تعلق مغربی تنقیدی فکر کے اس دھارے سے ہے جسے "معروضی نظریہ تنقید" کہا جاتا ہے۔ جس میں خارجی کائنات، قاری اور فنکار کے بجائے فن پارہ مرکز نگاہ قرار پایا تھا، جو ایک خود مکتفی کل اور خود مختار کائی متصور ہوتا ہے، جس کے اجزاء اپنے اندرونی تلازموں اور باطنوں ہی سے بامعنی بنتے ہیں۔ بیسویں صدی کے ابتدائی حصے میں ایلیٹ اور اس سے زیادہ رچرڈز اور ایمپسن وغیرہ کے زیر اثر متن مرکز تنقید کا آغاز ہوا، جس میں ماورائے متن منابع کی حیثیت کم سے کم ہوتی گئی تھی۔ امریکہ اور بعد ازاں انگلستان میں اس تنقید کو "نئی تنقید" کا نام دیا گیا تھا۔ چونکہ تاریخی، سماجی اور سیاسی تنقید کے برعکس اس تنقیدی طریق کار میں متن کی ہیئت بنیادی شے تھی اس لئے لفظی تشریح کی تکنیک اپنائی گئی جسے قریبی مطالعہ (Close Reading) یا متن کے باطن میں اتر کر مطالعہ بھی کہا گیا ہے۔ اس طرز تنقید کے ماہرین نے متن کی کثیر المعنویت کے پیش نظر ابہام، اشارہ، استعارہ، رعایت لفظی، ایجاز واختصار اور رمز و کنایہ یعنی الفاظ کی باہمی آویزش اور ربط باہمی کو خصوصی اہمیت دی تھی اور شاعر کے ارادے اور نظم کے اثر سے مستنبط ہونے والے مفہوم کو مغالطے کے ذیل میں رکھا تھا۔ (۲۳) اردو میں ۱۹۶۰ء کی جدیدیت کے ناقدین نے اس وقت کی متداول معاشرتی تنقید کے طریق کار کے برعکس نئی تنقید کے طریق کار کو اپنایا تھا جس میں موضوع کو شاعری کا بنیادی حصہ نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ ہیئت اور اسلوب کو شعری خوبی کی بنیاد مان کر کسی فن پارے کا مطالعہ اولی سمجھا جاتا تھا۔ (شعر غیر شعر اور نثر، ص ۲۳۹)

ہماری تنقید میں تاثراتی تعمیم زدگی نے ہر شاعر اور ادیب کے لئے جو چند مخصوص موضوعات و مسائل اور اوصاف و لفظیات کو استعمال کرنے کا وطیرہ اپنا لیا تھا، اس کے پیش نظر اسلوبی و متنی تنقید نے یہ تو کیا کہ کسی فن پارے کو بہت اچھا یا بہت برا کہہ کر نپٹا دینے کے بجائے اس کی فنی اقدار کا تعین کرنے کے معروضی آلات مہیا کئے، مگر یہ تنقید ساخت و ہیئت، اسلوب اور لفظ کی جدلیات میں پھنس کر جس طرح ماحول اور گرد و پیش کے موثرات کو ثانوی حیثیت دیتی ہے، اس سے بھی یک رخے پن کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اردو میں متنی تنقید کے اولین اشارے کلیم الدین احمد کی تنقید میں نظر آتے تھے، جسے بعد میں جدیدیت کے نئے نقادوں نے بھی خاصا استعمال کیا اور ادب کے فنی معیاروں کا بول بالا کرنے میں یقیناً ایک اہم کردار ادا کیا تھا۔ مگر جیسے کہ وزیر آغا کا بھی خیال ہے اسلوبیاتی و متنی تنقید بہت جلد "میکانکی صورت اختیار کر لیتی ہے۔۔۔ (جبکہ) اسلوب میں جتنی اہمیت فارم کو حاصل ہے اتنی ہی اس کے معنیاتی مواد کو بھی ہے"۔ (وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، ص ۹۳) معنیاتی مواد کو نظر انداز کرنے کے اس رخ کو جدیدیت کی انتہا پسندی کا شاخسانہ کہنا چاہیے۔ کیونکہ بقول شمیم حنفی مغرب میں جدیدیت پسند ترقی پسندی کے رد عمل میں ہی سہی ادبی و تخلیقی اظہار میں کسی منصوبہ بندی اور بیرونی مداخلت کے قائل نہیں تھے تو دوسری طرف وہ انسانی روح کے اضطراب تنہائی اور بے سمتی کی وجہ سے تخلیقی سطح پر ایک بہتر انسانی مستقبل کا خواب دیکھنے والے بھی تھے، اگر وہ مارکسی مفہوم سے ترقی پسند نہ تھے تو زوال پسند بھی نہ تھے۔ (۲۴) مگر جیسا کہ پہلے بھی بیان ہوا ہمارے ہاں کی ادبی جدیدیت، ترقی پسندی کی ضد ہی میں

سکی مددسری انتہا پر چلی گئی تھی۔

انہی امور کے پیش نظر محمد حسن عسکری نے نئی تنقید، اسلوبیات یا ہیئت پرستی کی تمام تر "خالص" خوبیوں اور ان حاصلات کے باوجود جو اس نے فن کی جمالیاتی اقدار کو مستحکم کر کے قائم کیے تھے، اسے صرف فن پارے تک محدود رہ جانے والی ذہنیت سے تعبیر کیا تھا جس کا اپنے گردوپیش سے کوئی تعلق قائم نہیں ہو پاتا۔ انہوں نے شمس الرحمن فاروقی سے خط و کتابت میں ان مسائل پر جا بجا اشارے بھی کیے تھے اور ان کے طریق کار کی تعریف کرتے ہوئے کچھ مشورے بھی دیے تھے۔ "آپ کا انداز تحریر اور آپ کا تجزیہ مجھے ہمیشہ سے پسند ہے۔ پاکستان میں آپ کی تنقید کو بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھا جا رہا ہے، بلکہ رسالوں میں اس قسم کے جملے دیکھنے میں آتے ہیں 'حالی سے شمس الرحمن فاروقی تک' ... (لیکن) چونکہ آپ سے بے تکلفی ہے اس لئے ایک مشورہ دوں گا، خواہ آپ مانیں نہ مانیں۔ اپنی تحریر میں ذرا وسعت پیدا کیجئے"۔ ایک اور خط میں اس وسعت کے اسباب کے ذیل میں مغربی تنقید کے کچھ نئے رجحانات کا ذکر کر کے لکھتے ہیں کہ "آپ کی تنقید اور تحریر میں بڑی جان ہے اور اس میں بھی شک نہیں کہ اردو میں نئی چیز ہے، مگر مغرب کے لحاظ سے دیکھیں تو یہ تنقید کا انداز اب از کار رفتہ ہو گیا ہے۔ یہ تو مدرسوں نے اپنی کلاسوں کو پڑھانے کے لئے نکالا تھا اور کلاس میں ایک حد تک کارآمد بھی ہے، مگر اس میں بڑی خامیاں ہیں۔ What is on the page کا تصور لڑکوں کی ذہنی تربیت کے لئے کارآمد ہے، مگر ادب کو سمجھنے کے لئے سخت مضر بھی ہو سکتا ہے۔ (اس طرز تنقید پر ہونے والے مختلف اعتراضات بیان کرتے ہوئے عسکری نے لکھا تھا کہ) "الفاظ کے معانی On the Page نہیں ہیں بلکہ نظم سے باہر ہیں اور لفظوں کی بھی تاریخ ہوتی ہے۔ اگر اس تاریخ کا خیال نہ رکھا جائے تو تنقید گپ شپ میں تبدیل ہو جاتی ہے"۔(۲۵)

اسلوبیاتی و ہیئتی نقادوں میں فاروقی کا شمار معدودے چند ایسے نقادوں میں ہوتا ہے جو کسی فن پارے میں کارفرما سماجی و تہذیبی عناصر اور حیات و کائنات گیر مسائل کا ادراک بڑے سے بڑے ترقی پسند سے زیادہ رکھتے ہیں۔ (جس کا ثبوت کبیرا، آمدی اور اقبال پر ان کی آراء اور ایلیٹ، میلس اور اقبال پر ان کے مضمون، مشمولہ شعر غیر شعر اور نثر اور اسی کتاب کے پس نوشت ۱۹۸۸ء میں نظر آتا ہے۔ اس علاوہ ان کی دیگر کتب لفظ و معنی اور تنقیدی افکار بھی 'ادب کے ادبی معیار' مستحکم کرنے کے اعتبار سے بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔) وہ اسلوبی تنقید کی محدودیتوں کا اعتراف بھی کرتے نظر آتے ہیں مگر ان کی تنقید کا مجموعی تاثر بھی اسی فن پارے تک محدود رہ جانے والے مزاج ہی کا ہے۔ مثلاً راشد کی شاعری میں صوت و معنی کی کشمکش کا بہت اچھا تجزیہ کرنے اور مذہب، سیاست، عشق، انسان دوستی، استعمار، جبر، رنگ و نسل کی تمیز اور آزادی فکر و اظہار کے مسائل کی طرف راشد کے رویوں کے احساس کے باوجود فاروقی نے ان سے یہ کہتے ہوئے صرف نظر کر لیا کہ "باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے"۔ (شعر غیر شعر اور نثر، ص ۲۷۳) 'قریبی مطالعہ' کی روش میں یہی وہ کمزوری ہے جسے مظفر علی سید نے "صائب تر طریق مطالعہ" ماننے کے باوجود اسے متن کی افقی سطح پر رہنے اور گہرائی میں نہ اترنے والا طریق کار کہا ہے۔ (تنقید کی آزادی، ص ۲۶۵) راشد کی شاعری کی تخلیقی جدلیت کا اسلوبی مطالعہ بہت خوب سہی مگر استعماری جبر، رنگ و نسل کے افتراق اور مشرق و مغرب کے سطح پر خیر و شر کے معرکے نے راشد کی حسیات کو جس طرح متاثر کیا اس کے تعین کا دوسرا رخ وارث علوی کے مطالعہ راشد میں نظر آتا ہے۔ (وارث علوی، "ن م راشد کی شاعری"، مشمولہ 'اے پیارے لوگو') فاروقی اور علوی دونوں جدیدیت کے پروردہ ہیں مگر ترقی پسندی کے ردعمل میں، دونوں اس فرق کے ساتھ عسکری سے متاثر ہوئے ہیں کہ مشرقی تہذیب اور اسکی شعریات کی طرف فاروقی جس احترام کا رویہ رکھتے ہیں وہ احترام علوی نے زیادہ تر مغرب کی ادبی فتوحات کے لئے وقف کر رکھا ہے، مگر اس کے باوجود وہ صرف فنی، ہیئتی و اسلوبی مسائل تک محدود رہ جانے والی تنقید کی نارسائیوں کا شعور رکھنے والے سب سے ممتاز نقاد ہیں۔ اس امر کا برملا اظہار انہوں نے فاروقی کے تنقیدی طریق کار کی جزرسی اور نکتہ آفرینی کا اعتراف کرنے کے ساتھ ساتھ اس تنقید کی کوتاہیوں کا بھی بھرپور تجزیہ کیا ہے۔(۲۶)

چونکہ ہمارے نزدیک شمس الرحمن فاروقی نہ صرف اس دور کے بلکہ جدیدیت کی اس نہج کے بھی سب سے بڑے نقاد ہیں اس لئے ہم جدیدیت کی اس مخصوص نارسائی کے بیان کا خاتمہ انہی کے ہاں کی ایک خاص صورت حال کی طرف اشارے پر کریں گے۔ فاروقی بطور ایک اصول کے ادب کی تہذیبی اقدار کا نہ صرف انکار نہیں کرتے بلکہ وہ اپنے معرکۃ الآرا کارنامے شعر شور انگیز میں کلاسیکی شعریت کی بازیافت کے ذیل میں غزل کی رسومیات کے ساتھ ساتھ اس کے تصور کائنات اور تہذیبی معاملات کو بہت بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کے بیان کردہ تصور کائنات کے مشمولات اور تفصیلات سے جزوی اختلاف سے قطع نظر، ہمارا نکتہ یہ ہے کہ کلاسیکی شعریت، غزل کی رسومیات اور تصور کائنات پر ممتاز ورد ہونے کے باوجود جب وہ میر کے اشعار کی تشریح کرتے ہیں تو ان کے ہاں غزل کی رسومیات (عشقیہ شاعری، ہر شعر کا الگ مضمون کا حامل ہونا، نارسائی کے مضامین، شعر کے متکلم کا کائنات سے متحارب ہونا وغیرہ) و شعریات (بحر و قافیہ، معنی و مضمون آفرینی اور

انہیں جنم دینے والی جدلیات) کا تجزیہ اور متن سے معنی نکالنے کا ذوق تو خوب نظر آتا ہے، مگر تصور کائنات و تہذیبی مباحث یا ہوتے ہی نہیں یا دبے رہتے ہیں یا ان کا مفہوم بدل جاتا ہے۔ ہمارے نزدیک اس المیے کا سبب یہ ہے کہ منطقی اثباتیت سے شہ پانے والے جدید لسانیاتی فلسفوں کی طرح فاروقی کا بنیادی تصور بڑی حد تک یہی معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت صرف اسی قدر ہے جس حد تک زبان میں اس کا اظہار ہو سکے۔ یہ فلسفے مابعد الطبیعیات کا رد بھی اسی لئے کرتے ہیں کہ ان کے نزدیک اس کا ہر بیان، ہر مقولہ دراصل زبان کے اپنے حدود سے تجاوز کرنے کا نتیجہ ہے۔ (۲۷)

اس پس منظر کے ساتھ اب ہم اردو تنقید کے اس دور میں داخل ہوتے ہیں جسے "مابعد جدیدیت" وغیرہ کہا جاتا ہے۔ آئندہ زیر بحث آنے والے مسائل کو ہم نے اپنی سہولت کی خاطر مابعد جدیدیت اس لئے لکھ دیا ہے کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین کوئی واضح خط کھینچنے کی مہم بڑی پُر مشقت اور مابعد جدیدیت کی تعریف متعین کرنا ایک مشکل کام ہے۔ بہر حال اس ردوبدل سے مسائل زیر بحث میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ویسے بھی "اصطلاح میں جھگڑا نہیں" پرانی حکمت ہے، اور عسکری کی نقطہ نظر سے یہ سب جدیدیت ہی کے شاخسانے ہیں جن پر اسلوبی و ہیئتی تنقید کے بعد ساختیاتی تنقید کے برگ و بار آئے ہیں۔ ترقی پسندی کے خلاف جدیدیت کا مقدمہ یہ تھا کہ ایک مخصوص مارکسی تصور حیات سے وابستگی اس کے لئے پابستگی بن گئی اور اس سے باہر ادب کی تفہیم کا ہر امکان اس کے نزدیک قابل رد تھا۔ جدیدیت وابستگی کے اس تصور سے انحراف اور ایک آزاد تخلیقی وفور کے نام پر ہر قسم کے غیر ادبی نظریے، آدرش اور ضابطہ بندی کی حدیں توڑنے کے نام پر آئی تھی۔ جدیدیت کے مخالفوں (عسکری کے معنی میں نہیں بلکہ ساختیاتی و مابعد جدید نقطہ نظر) کا کہنا ہے کہ ترقی پسندی اپنے تصور افادیت، اور جدیدیت متن کی خود مختاری اور خود کفالت کے تصور کے ساتھ، دونوں ہی از کار رفتہ ہو چکی ہیں کیونکہ دونوں ہی اپنے اپنے ضابطوں کی قیدی ہیں اور "نشانیات (Semiotics/Semiology) کی رُو سے اب یہ طے ہے کہ معنی متن میں فقط بالقوۃ موجود ہے جسے قاری اور قرأت کا تفاعل بالفعل موجود بناتا ہے"۔ (نارنگ، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۱۷)

یاد رہے کہ جو مقدمہ جدیدیت کے ترقی پسندی سے انحراف میں کارفرما تھا کم و بیش وہی مقدمہ ساختیات --- مابعد جدیدیت --- اب جدیدیت کے خلاف لڑ رہی ہے۔ جدیدیت نے ترقی پسندی کو محدودیت اور ادب کو غیر ادبی مؤثرات کے تابع کرنے کا طعنہ دیا تھا، اب ساختیات جدیدیت کو اس بات پر مطعون کرتی ہے کہ اس نے ادب کو ایک خود مکتفی اکائی قرار دے کر معانی کی تشریح کو صرف لفظیات و اسلوبیات کے اس محدود دائرے کے اندر بند کر دیا ہے جس کا کوئی تعلق اس بڑے تناظر سے قائم نہیں سمجھا جاتا جو الفاظ و معانی کے رشتوں کا تعین کرتا ہے۔ ترقی پسندی کے نزدیک وہ بڑا تناظر مارکسی نظریات میں بند تھا جب کہ ساختیات اس کی تشریح جدید علم بشریات و لسانیات کے ان حوالوں سے کرتی ہے، جس میں کسی ثقافت کے اندر الفاظ و معانی کے تعلق کا مطالعہ نشانیات کے اصول پر کیا جاتا ہے۔ یہ اس اعتبار سے ایک غیر شخصی تناظر ہے کہ اس میں کوئی فرد واحد (مصنف) معنی کا خالق نہیں بلکہ اس کا متعین کنندہ ساختوں کا وہ سلسلہ ہے جس میں کوئی معاشرہ کچھ خاص نشانوں پر ارادی طور سے نہیں بلکہ رسوی (من مانے) طور پر متفق ہو جاتا ہے۔ جس طرح عام گفتگو میں معنی خیزی کسی غیر مرئی ضابطے کی پابندی (نشانیات کی ایک مخصوص وضع پر قائم عمومی اتفاق، جسے سوسیئر "لانگ" کہتا ہے) سے آتی ہے اس طرح متن میں معنی اس تناظر کے مہیا کردہ ضابطوں (ادب کی "شعریات"، جس کا انحصار ایک طرف لسانیات اور دوسری طرف کلچر پر ہے) کی غیر علانیہ پابندی کی وجہ سے از خود بالقوۃ موجود ہوتے ہیں۔ وہ تناظر مصنف سے الفاظ کی کچھ خاص وضعیں بنواتا ہے اور پڑھنے والا پڑھنے کے عمل کے دوران انہی ضوابط کی پابندی سے معنی "پیدا" کرتا، گویا خلق کرتا ہے۔ اس اعتبار سے ساختیاتی تنقید بنیادی طور پر اس طریق مطالعہ اور فلسفہ قرأت کا نام ہے جو متن میں معنی خیزی کی میکانیات بیان کرتا ہے۔ لیکن اس کی تہ میں کارفرما تصورات کا تعلق جدید فکر کی اس روح سے ہے جو ہر قسم کے ماورا سے تاریخ ارضی و بالائے حیات انسانی منبع معنی و مطالب سے انقطاع کے بعد وجود میں آئی ہے۔ آئندہ سطور میں ہمارا مقصد ساختیات کی میکانیات اور اردو میں اس کی ابتداء نیز بڑے موسسین کی تقدیم و تفضیل کا بالکل درست تعین کرنا نہیں بلکہ اس تنقید میں کارفرما چند ایسے مقدمات کی طرف اشارہ کرنا ہے جو ہمارے مخصوص مسئلے --- عسکری کے تنقیدی تصورات بشمول جدیدیت و روایت --- کا موضوع بنتے ہیں۔

اردو میں اس موضوع پر لکھنے والوں میں کم و بیش وہ بھی نقاد آتے ہیں جن کا سروکار ترقی پسندی و جدیدیت کے مناقشوں سے رہا ہے۔ مثلاً محمد علی صدیقی، ریاض صدیقی، وزیر آغا، گوپی چند نارنگ، سلیم اختر، فہیم اعظمی، قمر جمیل اور ضمیر علی بدایونی وغیرہ۔ (۲۸) لیکن اس حوالے سے اہم ترین نام وزیر آغا اور گوپی چند نارنگ کے ہیں۔ شمس الرحمن فاروقی اگرچہ ساختیات سے خصوصی شغف نہیں رکھتے مگر اس سے

متعلقہ تصورات ان کی تنقید میں بھی خاصے نظر آتے ہیں۔

برٹرنڈ رسل نے جدید طبیعیات کے ریاضیاتی و تجریدی تصورات کی عدم تفہیم کی "مشکل" اس امر میں بتائی تھی کہ یہ ہماری فہم عامہ کی بنائی ہوئی ذہنی کائنات کو توڑ کر اس سے رہائی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ کچھ ایسی ہی مشکلات ساختیاتی تنقید کے ذہنی نظام کو سمجھنے میں روایتی تنقید (صرف اردو کے مفہوم میں نہیں بلکہ ساختیات سے قبل کے ہر تنقیدی مفہوم میں) کے قاری کو پیش آتی ہیں۔ اس کے ذہن میں "ساخت" کا مفہوم عموماً ٹھوس جسمانی اشیاء مثلاً عمارت وغیرہ کا ہوتا ہے جبکہ ساختیات میں اس کا مفہوم ایک "ذہنی ماڈل" کا ہے جو کسی مسئلے کا ظاہر نہیں بلکہ اس کا پوشیدہ یا گہرا پہلو ہوتا ہے۔ ساختیات دیگر علوم کی طرح ٹھوس جسمانی مظاہر سے نہیں بلکہ رشتوں، نسبتوں اور قصے کہانیوں جیسی مجرد حقیقتوں سے بحث کرتی ہے جو دراصل ذہنی اشیاء ہیں مثلاً شعور کو ایک 'بالائی ساخت' اور لاشعور کو 'زیریں ساخت' کہا جا سکتا ہے۔(۲۹) ساختیات ایک عمومی طریق کار ہے جو کسی بھی شعبہ علم میں بنیادی عناصر کے باہمی رشتوں کا مطالعہ کرتی ہے جن کے اوپر کچھ مزید ذہنی، لسانیاتی، سماجی اور ثقافتی ساختیں بنتی ہیں اور ان ساختوں ہی کی بنیاد پر معنی خیزی کا سلسلہ ممکن ہوتا ہے۔

اس طرز تحقیق کو مختلف انسانی علوم مثلاً بشریات، نفسیات، اور لسانیات میں خاص طور پر برتا گیا ہے۔ ادبی تنقید میں ساختیات کا استعمال زیادہ تر انہی شعبوں خصوصاً لسانیات سے آیا ہے جس کا باوا آدم سوسئیر (Saussure) ہے۔ سوسئیر کا کمال یہ سمجھا جاتا ہے کہ اس نے زبان کے جوہری یا قائم بالذات (Substantive) تصور کے بجائے نسبتی (Relational) تصور کو مستحکم کیا اور اس کی کارگزاری سمجھنے کے لئے معنوی طور پر اسے Langue (زبان) اور Parole (گفتگو) کے دو مقولوں میں بیان کیا، جنہیں وہ عام انسانی زبان کی خاص صورتحال کہتا ہے۔ اس وقت کے عام تصور، کہ زبان ایک تاریخی حقیقت ہے، کو ماننے کے بجائے وہ اس کے پہلے مقولے زبان کو Synchrony (غیر زمانی، ہمہ وقت، معاصر وقت) اور دوسرے مقولے گفتگو کو Diachrony (زمانی، تاریخی) قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک لانگ (زبان) اپنے انفرادی مظاہر مثلاً پارول (گفتگو) سے قطع نظر ایک غیر زمانی، سماجی امر واقع اور نظام ہے، جس کی ساخت ایک خاص وقت اور کسی خاص زبان بولنے والے لوگوں کے اندر لسانی تحقیق کا معروض بنتی ہے۔ جبکہ پارول (گفتگو) ان انفرادی زبانی اعمال (Verbal Acts) کا مجموعہ ہے جنہیں لانگ کنٹرول کرتی ہے اور جو روز بنتے بگڑتے رہتے ہیں۔ یہ عام مفہوم والی زبان کو اس کی تاریخی و تجربی حقیقت عطا کرتی ہے اور اس کے ارتقاء کا زمانی میڈیم ہے۔ لانگ کے بغیر پارول ایک الگ تھلگ، بے معنی ادائیگئ الفاظ ہے۔ اور پارول کے بغیر لانگ ایک خالی تجریدی نظام ہے۔(۳۰)

گوپی چند نارنگ نے اس کی تشریح یوں کی ہے کہ لانگ ایک جامع تجریدی نظام ہے جس کی حیثیت اصول و قواعد کی ہے اور پارول اس کی وہ محدود انفرادی شکل ہے جو زبان بولنے والے کے تکلم میں ظاہر ہوتی ہے۔ (نارنگ، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۶۲-۶۱) اور ڈاکٹر وزیر آغا اسے کسی بھی کھیل ہاکی، فٹ بال کے اصول و ضوابط اور کھلاڑیوں کے انفرادی کھیل کے فرق سے سمجھاتے ہیں۔ زبان کی کارکردگی کو ان دو مقولوں میں بیان کرنے سے لفظ مرکز تصور زبان کے بجائے زبان کا نسبتی اور ساختیاتی تصور سامنے آتا ہے جس کے مطابق زبان کے نظام کا اصل تفاعل signification (عمل اشارہ) ہے جس کے عناصر نشانات (signs) ہیں جس کے دو پہلوؤں کو سوسئیر Signifier (اشارہ کنندہ، معنی نما، دال) اور Signified (مشار الیہ، تصور معنی، مدلول) کہتا ہے۔ اشارہ کنندہ اصل میں ایک 'صوتی پیکر ہوتا' ہے جس کا مشار الیہ خارج میں موجود ہے۔ ان دونوں مقولوں میں تعلق قبل تجربی، فطری و خارج سے متعین کردہ نہیں بلکہ من مانا ہوتا ہے۔ نشانات کو جو شے لسانی معنویت عطا کرتی ہے وہ اشارہ کنندہ اور مشار الیہ کے مابین نظام افتراقات (System of Differences) ہے۔ یہی رشتۂ تضاد یا تفریق ہے جو نارنگ کے بقول قریب الصوت الفاظ کو نہ صرف بامعنی بلکہ مختلف بھی بناتا ہے۔ جوڑے دار تضاد کا یہی احساس زبان سے ادا شدہ آوازوں کو بے ہنگم شور کے بجائے انسانی ذہن کے لئے بامعنی کلام بناتا ہے۔ ارتباط و تضاد کا یہ دوہرا عمل جو رشتوں کا تجریدی نظام ہے، جس کی بدولت کلام میں معنی قائم ہوتے ہیں، 'ساخت' کہلاتا ہے۔ جس کا کوئی تعلق پرانی تنقید کی 'ہیئت' کے تصور سے نہیں ہے۔ (ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۶۳،۶۲ و بعد) الفاظ اور ان کے مدلولات میں معنی خیزی جس اشاراتی طریق کار سے آتی ہے اسے Semiotics کہتے ہیں جس کی تفہیم کے لئے ٹریفک سگنل کی مثال دی جاتی ہے سرخ، سبز رنگوں میں کوئی لازمی تعلق 'رکیے' اور 'چلیے' سے نہیں۔ یعنی ان رنگوں میں فی نفسہ کوئی معنی نہیں ہوتے بلکہ معنی ربط و تضاد کی ان نسبتوں سے پیدا ہوتے ہیں جو ٹریفک کے نظام میں ان رنگوں کو من مانے طور پر ایک دوسرے سے جوڑتی ہیں۔ گویا رنگوں میں معنی اس 'ساخت' سے پیدا ہوتے ہیں جو اس تجریدی نظام میں اسے حاصل ہے۔ لہٰذا 'ساخت' کسی نظام کا وہ اندرونی پہلو ہے جو بذات خود کوئی کام نہیں کرتی بلکہ اس نظام کو

ایک خاص طرح کے تفاعل، ہنگامی یک کنٹرول، کے قابل بناتی ہے۔

ادبی تنقید میں ساختیاتی سرگرمیوں کا قائد رولاں بارت ہے۔ جس نے نئی تنقید پر یہ اعتراضات کئے کہ اس میں ایک معصوم قاری کا تصور ہے جو تخلیق کے لفظی پیکر سے ایک قدم بھی ادھر اُدھر نہیں جاتا۔ اور یہ کہ اس میں ادب کے سماجی اور ثقافتی کے پس منظر سے کلیتاً قطع تعلق کر کے مصنف اور تخلیق کو زندگی کی کروٹوں سے محروم کر دیا گیا ہے۔ ادبی تنقید کو ساختیات نے لسانیات اور بشریات کے راستے اپنے دائرہ عمل میں لیا ہے۔ سوسیئر کے حوالے سے تنقید میں یہ تصور آیا کہ جس طرح عام گفتگو کے پس پشت رشتوں یا روابط پر مشتمل زبان کا ایک جامع نظام ہوتا ہے اسی طرح کسی ادبی متن کے پس منظر میں ثقافتی مظاہر سے مملو "شعریات" کا ایک منضبط نظام ہوتا ہے، جسے نظر انداز کر کے کوئی معنیاتی نظام مکمل نہیں ہوتا۔ (وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، ص ۸۲،۸۳ و بعد) اور ثقافتی مظاہر کی اہمیت کا احساس اس میں ماہر بشریت لیوی اسٹراؤس کی بشریاتی مہمات کے زیر اثر آیا۔ اس کے نزدیک ادب لسانیات اور بشریات کے متعلقے کی شے ہے۔ وہ ادبی معاملات میں لسانیاتی مسائل کو وہی مقام دیتا ہے جو بشریات میں اسطوریات کو دیا جاتا ہے کیونکہ اساطیر کو وہ محض تصورات کا مجموعہ نہیں بلکہ آرٹ کا شاہکار سمجھتا ہے۔ ساختیاتی تنقید میں ادب اور اس کی شعریات میں وہ رشتہ مانا جاتا ہے جو سوسیئر کی لسانیات میں 'پارول رگفتگو' کا 'لانگ رزبان' کے ساتھ ہے۔ جس طرح لانگ کا غیر زمانی کلی تجریدی نظام (زبان کے قواعد وضوابط) پارول کے تاریخی مخصوص انفرادی اعمال کو کنٹرول کرتا ہے اور اس کے بغیر گفتگو بامعنی نہیں ہو سکتی اسی طرح "شعریات" بھی ایک جامع کلی غیر زمانی تجریدی نظام ہے جو ادب وفن کے کسی مخصوص انفرادی مظہر (ناول، افسانہ، شعر) کو ضابطے کے تحت لاتی اور بامعنی بناتی ہے۔ اس شعریت کا انحصار کچھ مخصوص ثقافتی اقدار، مذہب، تہذیب و تمدن، اساطیر و حکایت، سیاسی نظام، رہن سہن، معاشرت اور اسی طرح کے بیسیوں ذہنی عوامل پر ہوتا ہے۔ اس طرح ادب کا انحصار شعریات اور شعریات کا انحصار تہذیب و کلچر پر ہے جس میں موجود علامتیں، رموز، رسومیات معنی آفرینی کے سلسلے کو ممکن بناتی ہیں۔ یہ گویا بافتوں اور پرتوں کا ایک سلسلہ ہے جس کا نام 'ساخت' ہے جو نشان ممّی کے ذریعے معنی کو جنم دیتی ہے۔ بالفاظ دیگر ساختیاتی تنقید کا تعلق معنی کی بہ نسبت معنی خیزی کے طور طریقوں کی تفہیم ہے۔ اپنے اس طریق کار کی بدولت ساختیات محض متن مرکز ہیئتی یا اسلوبیاتی تنقید سے الگ ہے کیونکہ یہاں ماورائے متن بافتوں کے تجریدی و پوشیدہ رشتوں اور روابط کو بھی اہم جانا جاتا ہے جس میں مذہب و اساطیر سے لے کر تہذیب و کلچر اور سیاسی سماجی معاملات کا غیر مرئی سلسلہ بھی آجاتا ہے۔ اس کا تعلق معنی کی نوعیت، اہمیت، قدر و قیمت، ان کے اخلاقی طور پر اچھے برے مقصدیا مقصدی و غیر مقصدی ہونے سے نہیں بلکہ ان کے 'ہونے' کے نظام، طریق کار اور قواعد سے ہے جو متن کے ماورا کارفرما رہتے ہیں۔ (ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید ص ۹۶۔۹۰)

سابقہ تنقیدی تصورات سے ساختیاتی تنقید کا راستہ جدا ہے مگر درحقیقت یہ ان کی کوتاہیوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ان پر ایک اضافہ ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب میں تنقید کے مختلف دبستانوں سے اس کا موازنہ یوں کیا ہے

"اگر مصنف کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو ادب کا 'جذباتی' پہلو سامنے آئے گا۔ اگر تناظر پر نظر رکھی جائے تو 'تاریخی، سماجی پس منظر' کی اہمیت واضح ہوگی۔ اگر متن پر توجہ کریں تو 'ہیئتی' پہلو نمایاں ہوگا۔ اس طرح قاری کے نقطہ نظر سے 'تعبیری' پہلو کو اہمیت حاصل ہوگی۔ البتہ اگر پانچویں عنصر یعنی 'مافوق لسانی' پہلو پر توجہ مرکوز کریں تو اس لسانی نظام کو مرکزیت حاصل ہوگی جس کی رو سے معنی خیزی ممکن ہے۔ ... (یا بالفاظ دیگر) اگر مصنف کو بنیاد بنا کر ادب کا مطالعہ کیا جائے تو تنقید کا 'رومانی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ اگر فن پارے رمتن کو بنیاد بنایا جائے تو 'ہیئتی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ تاریخی تناظر پر زور دینے سے 'مارکسی نظریہ' مستحکم ہوتا ہے۔ نیز اگر قاری اور قرات کے تفاعل کو بنیاد بنایا جائے تو تنقید کا 'قاری اساس نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ برخلاف ان چاروں نظریوں کے 'ساختیاتی نظریہ' اس کوڈ یا مافوق لسانی نظام کو بنیاد بناتا ہے، جس سے کل معنیاتی نظام متشکل ہوتا ہے۔ بلاشبہ ادبی مطالعے میں ان میں سے کوئی بھی نظریہ لسانی کارکردگی کے دوسرے پہلوؤں کو یکسر نظر انداز نہیں کر سکتا۔ لیکن ہر نظریے کی اپنی الگ الگ فکری اساس ہے"۔ (گوپی چند نارنگ، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ص ۵۱۔۵۰)

ساختیات چونکہ ربط و تضاد کی دوہرے نشانیاتی رشتوں سے پیدا ہونے والے معنی کا مطالعہ کرتی ہے اس لئے اس کے بارے میں زیادہ ٹھوس بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ کسی بھی فن پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کا سروکار زیادہ تر ان تضادات یا افتراقات رمتضاد جوڑوں کے مطالعے سے ہوتا ہے جو متن یا مافیہ کی مختلف سطح میں کارفرما ہوتے ہیں مثلاً نشانیات، صوتیات، نحویات، اور عروض وغیرہ۔ یا پھر کسی کہانی کے اندر عورت اور مرد کے عشق کو اس سماج یا نظام میں کارفرما اقدار (عورت و مرد = محب و محبوب اور معاشرہ = رقیب یا ماں باپ جو ان کی شادی نہیں

اور کردار نا چاہیں یا اس طرح کے بے شمار افتراقی جوڑوں) کے ترتیب (Pattern) میں تلاش کرنا۔ ساختیاتی طریقے پر اسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ کہانیوں کے کردار تو بدلتے رہتے ہیں مگر ان کا تفاعل مستقل رہتا ہے اور پھر کرداروں کا دائرۂ عمل بھی کم و بیش طے ہوتا ہے۔ (ایضاً، ص ۱۰۹ اور بعد) اس طرز تنقید میں مصنف اور متن نظام، پیٹرن اور ساخت کے پردے میں غیر اہم ہو جاتے ہیں کیونکہ متن نظام کا تفاعل ہے۔ کہ کسی فرد واحد کا کارنامہ۔ لہٰذا مصنف کوئی تحریر یا لسانیاتی نظام تشکیل نہیں دیتا بلکہ ایک ماقبل موجود ساخت کو دہراتا ہے (لانگ)، جو پھر کہانی ر نظم کو جنم دیتی ہے (پرول)۔ یہیں سے پھر منشائے مصنف کے انکار، "زبان ہمیں بولتی ہے نہ کہ ہم زبان کو" اور "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" کے تصورات جنم لیتے ہیں۔ (۳۱)

ساختیات کے اس تانے بانے کو دیکھیں تو اس میں بظاہر بہت سے ایسے نکات ہیں جو ترقی پسند نظریۂ ادب اور متن مائل و اسلوبیاتی تنقید کی حدود وحدتوں کے برعکس "باہر کی دنیا" سے ادب کا رشتہ جوڑتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور اس میں قاری اور طریق قرأت کی اہمیت بھی اجاگر ہوتی ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ عسکری اپنی تنقید میں انہی معاملات کے گرویدہ تھے۔ مثلاً ادبی و جمالیاتی معیارات کے ساتھ ساتھ غیر ادبی و تہذیبی اقدار کو بھی ادب کے لئے ضروری جاننا وغیرہ۔ تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا عسکری کے ہاں ساختیاتی طرز فکر سے کوئی مناسبت یا اس کی تقویت ہو سکتی ہے؟ بظاہر تو یوں لگتا ہے کہ ایسا ہی ہونا چاہیے تھا مگر در حقیقت یہاں بھی ایسا نہیں ہے!! عسکری کے تنقیدی سرمائے میں بظاہر ساختیات سے متعلق مباحث سے کوئی سروکار نظر نہیں آتا۔ دوسری طرف جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ بعض ساختیاتی مفکرین (مثلاً رومن جیکبسن، لیوی اسٹراؤس، رولاں بارت، میشل فوکو) کی شہرت کا دور وہی ہے جب عسکری ادب میں پوری طرح سرگرم تھے، اور ان سے واقف بھی تھے۔ عسکری کی تنقیدی سرگرمی کا مطلب اپنے زمانے کے ہر زندہ اور اہم رجحان سے پیچ منجدھار کے پنجہ کشی تھا۔ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ ان کے ہاں مندرجہ بالا بعض مفکرین کا ذکر بھی گاہے بگاہے آتا رہا ہے، تو ایسے میں ان کا ساختیاتی مسائل کو اپنی تنقید میں زیر بحث نہ لانا کیا معنی رکھتا ہے؟ ہمارے نزدیک اس کے جملہ اسباب میں سے ایک یہ ہے کہ عسکری بالعموم مسائل کو ان کی رائج، اور وقت چلنت قسم کی اصطلاحوں میں بیان کرنے سے گریز ہی کرتے تھے تاوقتیکہ کوئی خاص ضرورت نہ آپڑے۔ مثلاً ایک دفعہ شمس الرحمن فاروقی کو انہوں نے خط میں از رہِ تفنن لکھا کہ "کسی نے Structures کا ترجمہ 'سانچے' کیا تھا۔ آپ نے 'ڈھانچے' تجویز کیا تھا۔ لیکن Structuralism کے جو مختلف فلسفے رائج ہو گئے ہیں ان کے پیش نظر ترجمہ کچھ ایسا ہونا چاہیے 'سانچوی ڈھانچے یا ڈھانچوی سانچے' "۔ (بنام فاروقی، ۲۵، فروری ۱۹۶۹ء، روایت، شمارہ اول، ص ۹۶) دوسرے یہ کہ ۱۹۶۰ء کے قریب جب یہ مسائل متعین شکل اختیار کر رہے تھے، اس وقت عسکری ویسے بھی ادب سے نکل کر "مابعد الطبیعات" یعنی تصور روایت کو مرکز نگاہ بنا چکے تھے۔ لیکن ایسا ہرگز نہیں ہوا کہ وہ ان مسائل سے بے خبر گزر گئے تھے۔ مغرب میں جدیدیت کی اس جدید ترین کروٹ، ساختیات، سے ان کی واقفیت کا اہم ثبوت تو معروف عالم محمد ارکون کے نام ان کا وہ خط ہے جو ۲۵ر نومبر ۱۹۷۷ء کو لکھا گیا تھا اور ان کی وفات کے بعد ۲۶ر جنوری ۱۹۷۹ء کو پاکستان ٹائمز میں چھپا تھا۔ (۳۲)

ساختیاتی تنقید کے مسائل بظاہر تو "ادبی" ہیں مگر مختلف شعبہ ہائے علوم، بالخصوص تہذیبی بشریات میں جہاں سے اس کا اطلاق "اسطوری متون" کے راستے ادبی متون پر بھی ہوا، ساختیات ایک کامل "سیکولر" انداز فکر ہے اور اسی انسان پرستانہ منزل کی سمت رہنمائی کرتی ہے، جس کی تفصیل ہم جدیدیت اور روایت والے باب میں لکھ آئے ہیں۔ جدید تر جدیدیت (جسے مابعد جدیدیت کہنا زیادہ فیشن ایبل ہے، ساختیات بھی اسی میں شامل ہے) نے بھی اب اتنا کیا ہے کہ خدا اور مذہب کا انکار کرنے کے بجائے اس کی تعبیر کلیتاً انسانی شعبہ ہائے علوم کے نقطۂ نظر سے کرنی شروع کر دی ہے۔ یہی اس کا ہیومنزم ہے۔ محمد ارکون -- ایک الجزائری عالم، فرانس کی کسی یونیورسٹی میں فلسفۂ اسلام کے استاد -- نے جدید ذہن کو مدنظر رکھتے ہوئے قرآن پاک کی تفہیم و توضیح کے لیے ساختیاتی انداز اختیار کیا تھا اور قرآن حکیم پر اپنا عالمانہ دیباچہ عسکری کو ان کی رائے معلوم کرنے کے لیے بھیجا تھا، جس میں، بقول مظفر علی سید، عسکری کو "ایک نئی قسم کے معذرتی اور مرعوب انداز فکر کا گمان گزرا" تھا۔ (۳۳) عسکری کا محولہ بالا خط اسی خط کے جواب میں تھا، جس میں انہوں نے ساختیاتی فکر کی تہہ میں کارفرما ان عناصر کی طرف اشارے کیے تھے، جو حقیقت الحقائق اور انسان کے اس سے تعلق کے حوالے سے اہم ہیں اور جو مذہب کی حقیقی روح -- اس کا ماورائے انسانی اور غیر شخصی ہونا -- کے خلاف جاتے ہیں۔ اس خط، عسکری کی بعض دیگر تحریروں اور مستقبل کے منصوبوں، جن کا ذکر ان کے آخری دنوں کے مکاتیب میں ہے، کی روشنی میں ہم ساختیات کے "سپر سٹرکچر، تہہ نشیں معانی، یا 'لانگ' " پر بات کرنے سے پہلے، ناصر عباس نیر کے مضمون سے ایک اقتباس نقل کرتے ہیں، جو اسی خط کی بنیاد پر عسکری کو اردو میں ساختیاتی مباحث کا موسس دہانی ثابت کرتے ہیں، حالانکہ ہمارے نزدیک عسکری کی اصل اہمیت ان کی "ہراولیت" میں نہیں بلکہ ساختیات کی تہہ میں کارفرما اصل خطرات کا احساس رکھنے والے کے

طور پر ہے۔ تاہم ناصر بغدادی کا یہ دعویٰ بہر طور درست ہے:

"ڈاکٹر نارنگ کے بقول اردو ادب میں ۱۹۷۶ء میں ساختیات کا 'تعارف' ہو چکا تھا۔ اب جبکہ عسکری صاحب کا یہ مضمون چھپ چکا ہے تو ہم یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ عسکری صاحب اردو کے وہ پہلے ادیب تھے جنہوں نے ۱۹۷۵ء میں ساختیاتی مبادیات پر نہ صرف یہ کہ جامع اور مدلل تحریری بحث کی بلکہ اسلام کے سیاق و سباق میں اس کے بالقوہ امکانات سے خبردار بھی کیا ہے۔ چونکہ ساختیات بنیادی طور پر سیکولر تاویلات اور تصورات سے مشتق ہے، لہٰذا قرآن مجید اور اسلامی تعلیمات کے حوالے سے وہ اس نظریے کے مضرت رساں مضمرات سے کماحقہٗ واقف تھے۔ اس مضمون میں انہوں نے محمد ارکون جیسے اسلام کے مردِ آگاہ اور صاحب علم کو ان امکانی نقصانات سے باخبر کیا ہے جو قرآن مجید کی قرات کو لسانیاتی، ساختیاتی، ثقافتی، بشریات اور دیگر علوم کے حوالے سے کی جانے (والی تعبیر) سے پہنچنے کا احتمال ہے۔ اس مضمون کے مطالعے سے یہ بدیہی صداقت کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ عسکری صاحب کو چھٹی دہائی میں ساختیاتی نظریات پر کامل عبور حاصل تھا"۔ (ناصر بغدادی، "ساختیات اور عسکری صاحب" مشمولہ ادراک، شمارہ ۱، ص ۱۲۶۔۱۳۵)

جیسا کہ ہم نے عرض کیا ارکون نے قرآن کو جدید پڑھے لکھے اور مغربی لوگوں کے ذہنی رجحان، یعنی عصری شعور کی ہمدردانہ توجہ کے قابل بنانے کے لئے اس کا مطالعہ جدید فلسفۂ لسانیات اور کلچرل انتھروپولوجی کی اساطیری ساختیات کی روشنی میں کرنا چاہا تھا، لہٰذا جوابی خط میں عسکری نے ساختیاتی تنقید پر کوئی تکنیکی بحث نہیں کی بلکہ اس طرزِ فکر کی بنیاد میں کارفرما تصورات کو نشانۂ تنقید بناتے ہوئے اُن خرابیوں کی طرف اشارہ کیا جو اس نقطۂ نظر سے کسی بھی الہامی یا مقدس کتاب کی تفہیم و تشریح کی، کسی نیک نیت کوشش میں بھی در آ سکتی ہیں۔ اس لیے ان کا کہنا تھا کہ قرآن کو اس کے مستند اور راسخ العقیدہ تصور کی روشنی میں ہی دیکھنا اور دکھانا بہتر ہے۔ سب سے پہلے تو عسکری نے "عصری شعور" کی خبر لی اور بتایا کہ ۱۹۵۹ء میں جب وہ خود قرآن حکیم کی طرف مائل ہوئے تو اول اول انہوں نے اس میں ولیم رائخ کے "کائناتی اور کونیاتی تموجات" کا سراغ لگانے کی کوشش کی تھی کیونکہ اس وقت رائخ کا رواج ۱۹۷۵ء کی لسانیات کی نسبت کافی زیادہ تھا۔ مگر پھر جب انہوں نے مغرب کے دانش ورانہ رجحانات کو 'بکنی سوئنگ کے عرض کی سی تیزی کے ساتھ بدلتے' دیکھا تو انہیں اس طریق کار کی کوتاہی کا احساس ہوا۔ اسی ذیل میں عسکری نے ۱۹۷۰ء ہی میں لیوی اسٹراؤس کے "پرانے متصور ہونے" کے واقعے کی طرف بھی اشارہ کیا، جو انگریزی دنیا میں مقبولیت کی وجہ سے بعد میں ہمارے ہاں بھی مذکور ہونے والا تھا۔ انہوں نے لکھا کہ وہ خیالات جو فلسفیوں کے ہاں "یکے بعد دیگرے" کی شکل میں ہوتے ہیں، ان کے ادبی تجربات میں "بیک وقت صورت میں" موجود رہتے ہیں، اس لئے وہ یہ سوال اٹھائے بغیر نہیں رہ سکتے کہ "کیا قرآن حکیم کو، جسے مسلمان ازلی و ابدی مانتے ہیں، کسی لمحاتی اور متغیر ہونے والی سوچ کا محکوم بنانا کوئی بھی جواز رکھتا ہے"۔ اور جب اسٹراؤس اور دیگر ماہرین بشریات ریڈ انڈین اور دیگر وحشی و بدوی اقوام کیلئے بھی اپنا مخصوص نقطۂ نظر رکھنے کے حق کی بات کرتے ہیں "تو پھر کیا فقط اسلام کی راسخ العقیدہ تعبیر (ہی) کی زبان بندی اور گلو گیری ہونی چاہیے"؟

بات چونکہ قرآن کو جدید نقطۂ نظر سے دیکھنے کی خواہش کی تھی اس لئے عسکری کا خیال تھا کہ ان تصورات کی نوعیت اور مبدا کے بارے میں غور و فکر کرنا ضروری ہے۔ "جہاں تک زبان شناسی کا تعلق ہے، تو آدمی اس کی جڑوں کو بھول کر جو برطانیہ کی منطقی اثباتیت اور ویانا کے مکتبِ فکر میں پیوست ہیں، صرف اپنے آپ کو خطرے میں ڈال سکتا ہے۔ اور ان دونوں مکاتبِ فکر کی قوت محرکہ ان کے اس مراق میں مخفی تھی کہ کسی نہ کسی طرح مابعد الطبیعیات کے امکان کو ختم کر دیا جائے"۔ عسکری نے یہ بھی بتایا کہ اگر 'عصری شعور' اور ادبی متن پر زبان شناسی کے اطلاق کا احترام اتنا ہی ضروری ہے تو ہمیں اس بات سے بھی باخبر رہنا چاہیے کہ ان فلسفوں کو رد کرنے والے بھی ابھی سے دانت تیز کئے بیٹھے ہیں اور حالت یہ ہے کہ اگر دنیا کے ایک حصے میں ایک کا ستارہ روشن ہوتا ہے تو دوسری طرف "اب اسٹراؤس کو بھلا کون پڑھتا ہے" والی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ انہوں نے رولاں بارت کی کتاب S/Z یا چند اور کتابوں کا ذکر کرتے ہوئے انہیں نفسیی رخیالی افسانے قرار دے کر لکھا کہ اگر جاگتی آنکھوں سے خواب دیکھنا ہی مقصود ہو تو اس کے لئے "زبان شناسی کا لازم کھڑاگ جمع کرنے کی کیا ضرورت ہے"۔ اسی طرح لیوی اسٹراؤس کی کتاب 'فکرِ وحشی' کی منہاجی کمزوریوں کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ایک طرف تو وہ جدید سائنس کے معروضی طریقے سے بے اطمینانی کے سبب موضوعی طریقہ اپنانا چاہتا ہے مگر اس کی تصدیق کے لئے وہ پھر معروضی انداز کی طرف ہی لوٹ جاتا ہے۔ یہیں سے اسٹراؤس کی "ان آدھے درجن معانی کی لچک داری پیدا ہوتی ہے جو اس نے لفظ 'حق' یا 'حقیقت' کو عطا کئے ہیں"۔ اور پھر اس کے تصور استعارہ اور کنایہ کے اطلاق پر بھی کچھ کلام کیا ہے۔ عسکری نے اسٹراؤس کو بطور خاص نشانۂ تنقید اس لئے بنایا کہ اس کے تتبع میں ارکون صاحب قرآن کو بھی "اساطیری اسٹرکچر" قرار دے کر مظہریاتی انداز میں ایک انسانی مظہر کے طور پر دیکھتے تھے۔ اس پر عسکری نے لکھا تھا کہ

ایک طرف تو آپ اسطورے کی اصطلاح کو اٹھارویں صدی کے عقل پرستانہ مفہوم میں استعمال کرتے ہیں اور دوسری طرف "اسرار واساطیر سے رہائی" بھی حاصل کرنا چاہتے ہیں، یہ سب بیک وقت کیسے ممکن ہے؟ (مقالات عسکری، ج ۲، ص ۱۸۶۔۱۸۱)

عسکری کے ان چند کلمات کو ساختیاتی فکر کی کوئی جامع تنقید تو یقیناً نہیں قرار دیا جا سکتا کہ ایک خط، اور اس مخصوص پس منظر، میں یہ ممکن بھی نہیں تھا، لیکن اس فکر کی تہہ میں بالا تر کو ادنیٰ تر کی سطح پر گھسیٹ لانے کی جو روش کارفرما ہے، اس کی کمزوریوں کی طرف انہوں نے یقیناً درست اشارہ کیا ہے۔ ساختیات کی بنیاد میں یہ سب کچھ موجود ہے یا نہیں، اس پر تفصیل سے کوئی علمی کلام کرنے کی ضرورت نہیں۔ گوپی چند نارنگ ہی سے ایک آدھ کلمہ لے کر اس کے مضمرات کو دیکھا جا سکتا ہے۔ نارنگ کا کہنا ہے کہ ساختیاتی سانیات نے سب سے پہلے تو بعض فہم عامہ قسم کے مشاہدات کو فریب حواس اور دوا بے قرار دیتے ہوئے زبان کو ایک غیر شفاف میڈیم قرار دیا ہے جس کے آر پار ہم "حقیقت" کو نہیں دیکھ سکتے۔ یہ سرے سے میڈیم ہے ہی نہیں بلکہ 'فارم' ہے جو اشیاء و افراد کی دنیا کو تشکیل کرنے اور اشیاء کو ان کی تفریقی رشتوں کے ذریعے پہچاننے کا امکان رکھتی ہے۔ چونکہ یہ اشیاء کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے اس لئے یہ حقیقت کو بھی اپنی 'ساخت' کے مطابق دکھاتی بلکہ پیدا کرتی ہے۔ لب لباب اس کا یہ ہے کہ ہم حقیقت کو نہیں بلکہ "تصور حقیقت" کو دیکھتے ہیں۔ نتیجہ "ادراک حقیقت کے بارے میں جو ماورائی تصورات رائج چلے آ رہے تھے، ساختیات نے ان پر کاری ضرب لگائی ہے"۔ حتمی نتیجہ "حقیقت کی کل معرفت ناممکن ہے"۔ کیونکہ ہم حقیقت کا ادراک صرف اسی قدر کرتے ہیں جس قدر اسے زبان کے ذریعے خلق کرتے ہیں۔ (نارنگ، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات ص ۱۵۰، ۵۵، ۳۳، ۳۱، ۳۰)

ان تصورات میں بظاہر کچھ بھی غلط نہیں کیونکہ انسانی ادراک مقید بہ حواس ہے اور ورائے حواس عالم کے بارے میں اس کا ہر قول، ہر قول وہم و گمان ہی ہے۔ انسانی زبان کی محدودیت و نارسائی کے بارے میں ہمارے روایتی صوفیاء اور شاعروں نے بھی بہت کچھ کہہ رکھا ہے۔

اے بسا معنی کہ از نامحرمی ہائے زباں
باہمہ شوخی مقیم پردہ ہائے راز ماند

ان سے بھی احوال حقیقت تک نارسائی کے بارے میں بہت سی مضمون آفرینی کی جا سکتی ہے۔ اور تو اور اس روایت میں ادراک حقیقت کے حوالے سے عجز ہی کو جواب اکبر کہا جاتا ہے۔ مگر سعدی نے یہ بھی کہہ رکھا ہے کہ "بے علم نتواں خدا را شناخت"۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ علم اور علم میں بھی فرق ہے۔ لہٰذا اپنے ہاں کے بظاہر اس سے مماثل تصورات کو جدید لسانیات کے تصور حقیقت کے مسائل سے خلط ملط کرنا غلط ہے۔ (۳۴) کیونکہ حس و ادراک کی کوتاہیوں کا اعتراف کرنے کے باوجود مولانا روم آرزوئے حقیقت سے دست بردار نہیں ہوتے۔

اے خدا بنما تو جاں را آں مقام
کاندرو بے حرف می روید کلام

اسی لئے ہمارے ہاں کلام کی بے مائیگی کے سبب خاموشی کو "گفتگو" بنا لینے کی پوری روایت موجود ہے۔ کیا 'حقیقت کو زبان کے ذریعے خلق کرنے' والی بشریات و لسانیات اور ساختیات 'بے حرف و صوت کلام' کا تصور بھی کر سکتی ہے؟ اور کیا اس سے متبادر ہونے والے تصور حقیقت کی، مابعد الطبیعیات کو ابتداً ناممکن اور حتمی فیصلے میں نان سنس سمجھنے والے کانٹ کے حلقے اور منطقی اثباتیت میں، کوئی گنجائش ہو سکتی ہے؟ ممکن ہے کہ اس کا جواب یہ دیا جائے، جیسے شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک ملاقات میں راقم سے کہا بھی تھا، کہ ان تمام لسانیاتی مسائل کا اطلاق صرف ادبی متون پر درست ہے، قانونی، الہامی و مذہبی متون پر نہیں۔ اول تو اسی پر سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا روایتی ادبی متون کی سطح صرف سیکولر ہے، یا اس کے پس منظر میں عالم بالا سے شغف رکھنے والی کوئی تہذیب بھی ہے؟ روایت اور جدیدیت کے مباحث میں ہم بالصراحت دکھا چکے ہیں کہ عسکری کے نزدیک تمام روایتی تہذیبوں میں جنم لینے والا ادب اپنی اصل میں ایک تصور حقیقت کے تابع ہوتا ہے۔ لہٰذا حقیقت کے اس مابعد الطبیعیاتی تصور سے معاملہ صاف کیے بغیر ساختیات روایتی ادبی متون سے کتنا انصاف کر پائے گی، اس کا جواب مشکل نہیں۔ دوسرے یہ کہ جدید دنیا میں اب وہ کون سے اتھارٹی ہے جو ساختیاتی ماہرین کو صرف ادبی متون تک رہنے کا پابند بنا سکتی ہے، تا کہ یہ اپنی حدود سے تجاوز نہ کریں؟

محمد ارکون صاحب کی طرف سے "بشریاتی اساطیر" کی ساخت کے زاویے سے قرآن کو پرکھنے کے عزم کا ذکر تو ہو ہی چکا ہے۔ نارنگ نے لکھا ہے کہ اسٹراؤس نے ایڈی پس اور ریڈ انڈین متنوں پر جو ساختیاتی طریق اپنایا تھا، اس سے شہ پا کر ایڈمنڈ لیچ نے اس کے طریق کار کو "توریت کے پہلے باب، کتاب آفرینش، کے تجزیے پر آزمایا ہے... (اور اس کا) اساطیری مطالعہ نہایت خوبی سے کیا گیا ہے"۔ (نارنگ، ساختیات... ص ۱۱۷) معلوم ہوا کہ ایک دفعہ یہ سلسلہ چل پڑا تو پھر اس کی "خوبیوں" کے پیش نظر اس کے رکنے کا کوئی امکان

ہی نہیں۔(۳۵) شمس الرحمن فاروقی نے اپنے بے حد تجزیاتی مضمون "تعبیر کی شرح" میں متن کے بالطبع کثیر المعنی ہونے ،اور اس کی تشریح و تعبیر کے حق کو عام اور کھلا رکھنے کے جواز پر خوب باتیں کی ہیں۔ مگر مذہبی متون کی تعبیر میں احتیاط کو ملحوظ رکھنے کو احسن قرار دینے کے باوجود اسے یوں ناممکن قرار دے دیا کہ "قرآنی متن اپنی گہرائی، کثیر المعنویت، نزاکت، اور ادبی حسن میں بے مثل و بے مثال ہے اس لئے وہ کثرت سے تعبیر کا تقاضہ کرتا ہے"۔(تعبیر کی شرح، ص ۱۶۹) بالکل درست! اور اس کے ساتھ ساتھ جب "کھمت لکھتی ہی نکھری نہیں" کے فلسفے میں جب نہ صرف منشائے مصنف بلکہ خود مصنف بھی اہم نہ رہے تو پھر اقبال کی اس دوہتی کا بھی کوئی جواز نہیں رہ جاتا

ز من بر صوفی و ملا سلامے — کہ پیغام خدا گفتند مارا
ولے تاویل شاں در حیرت انداخت — خدا و جبرئیل و مصطفیٰ را

فاروقی کے محولہ مضمون پر ایک بھرپور تبصرہ کرتے ہوئے اجمل کمال نے اس میں جہاں مذہب اسلام کی کثرت تعبیر کے حق کے عام ہونے کی نوید پائی ہے، وہاں اس میں واحد رکاوٹ عسکری اور ان کے تصور اسلام کے ماننے والے معاشرے کو قرار دیا ہے۔(۳۶) ساختیاتی یا کسی بھی جدید (یا اصطلاح عسکری غیر روایتی) منہج پر جب بھی مذہبی متون کی تعبیر کی جائیگی، یہ سب ضرور ہوگا۔ اسی لئے عسکری نے ارکون کے اس خیال پر، جو ایک طرف تو قرآن کو اساطیری اسٹرکچر قرار دینے اور دوسری طرف "اسرار و اساطیر" سے رہائی حاصل کرنے کی بات کر رہے تھے، لکھا تھا:

> "شاید اس کا مفہوم یہ ہو کہ پہلے تو اسلامی نظریہ کو اٹھارویں صدی کی کٹھالیوں میں گھول پیٹ کر ایک خمیر کی شکل میں منتقل کیا جائے اور پھر اس خمیر کو بیسویں صدی کے سانچوں میں بھر کر ایک عجیب و غریب چیز ہمارے دور کے پیمانے کے مطابق تیار کی جائے۔ مگر اس صورت میں تو قرآن حکیم ایک الہامی کتاب کے بجائے محض ایک تاریخی دستاویز بن کے رہ جائے گا، آپ کی تمام تخیلاتی ماورائے تاریخی بصیرت کے باوجود۔ اور ایک عام مغربی قاری کے لیے بھی یہ شاید ہی کسی دلچسپی کا حامل بن پائے۔ کیونکہ وہ بھی تو اسے مسلمانوں کی الہامی کتاب سمجھتے ہیں۔ پھر بھلا آپ کس کے لیے اپنی کتاب تصنیف کریں گے؟ کیونکہ مسلمان تو یقیناً آپ کی اس کوشش کے لئے ممنون نہ ہوں گے۔ (کیونکہ) قرآن حکیم ایک الہامی کتاب کے طور پر قائم ہے۔ اور اس کا کوئی بھی دوسرا ابلاغ زمانی ممکن ہی نہیں"
> ۔(مقالات عسکری، ج ۲، ص ۱۸۷-۱۸۶)

یہاں یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ ساختیاتی طریقہ اگر مطالعہ قرآن کے لئے درست نہیں تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوا کہ یہ ایک ادبی تنقیدی نظریے کے طور پر بھی ناکارہ ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ کسی ادبی شعبے میں ایک طریق کار کے قابل عمل ہونے یا نہ ہونے کے ساتھ ساتھ یہ دیکھنا بھی ضروری ہوتا ہے کہ کسی خاص تصور کائنات کے تحت تخلیق ہونے والے ادب کا کتنا حصہ ایک اور تصور کائنات سے اخذ شدہ نقطہ نظر کے اطلاق کو سہار سکتا ہے۔ اس پس منظر میں عسکری نے حقیقت کے چند ادنیٰ درجات کی نمائندگی کرنے والے مغربی معیارات کے بارے میں لکھا تھا کہ "مغرب کا ہر ادبی نظریہ ایک محدود اور مخصوص دائرے میں مشرقی ادب پر بھی عائد ہو سکتا ہے۔ بس فرق صرف اتنا پڑے گا کہ مشرق کا بہت سا ادب ہر مرتبہ اس دائرے کے باہر رہ جائیگا اور مختلف ادبی عناصر کی وہ قدر و قیمت باقی نہ رہے گی جو پرانے مشرق میں تھی"۔(وقت کی راگنی، ص ۱۹)

براہ راست ساختیاتی فکر کے حوالے سے تو عسکری کی صرف یہی تحریر ہے مگر چونکہ ان کے سامنے اس قسم کے تمام جدید افکار "بیک وقت صورت" میں موجود رہتے تھے اس لئے ۱۹۶۰ء کے بعد ان کی تمام تحریروں کے رگ و پے میں جدیدیت کے ہمہ اقسام مضمرات رہے ہیں۔ وقت کی راگنی کے اکثر مضامین ان افکار کی تہی دامنیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں، خاص طور پر ان کا مضمون "ابن عربی اور کیرکے گور" اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس میں انہوں نے رینے گینوں سے اپنے تعارف پر آندرے ژید کے واقعے کے پس منظر میں مغربی ماہرین کی اس ذہنیت کی طرف اشارہ کیا تھا کہ اب مابعد جدید دور میں گو کچھ لوگوں کو مغربی فکر کی غلط نہج کا اندازہ ہو بھی جاتا ہے تو وہ احساس غلطی کے باوجود مغرب ہی کو درست قرار دینے پر اڑے رہتے ہیں، (جیسے ان کے بقول لیوی اسٹراؤس نے بھی یہی کیا کہ موضوعی طریقے کی درستی کا معیار پھر سائنسی طریقے ہی کو مانا تھا) کیونکہ دوسری صورت میں ان کا سارا کام مٹی میں مل جاتا ہے۔(وقت کی راگنی، ص ۵۹) اسی طرح انہوں نے جدیدیت میں بھی جوہر کی اندرونی "ساخت"، مادے اور توانائی کے "باہمی رشتے" اور ان کی "اندرونی تنظیم" سے اخذ ہونے والے تازہ ترین فلسفہ 'ساخت' کی طرف اشارہ کیا ہے، جس کے نقطہ نظر سے اب "معاشرہ، شعر و ادب، زبان، مذہب ہر چیز پر غور کیا جا رہا ہے"۔(جدیدیت، ص ۸۷)

ساختیاتی دور کے ساتھ ہی مغربی فکر میں مابعد جدیدیت کے مباحث شروع ہو جاتے ہیں جس کے اہم مسائل میں پس ساختیات، ردتشکیل، قاری اساس تنقید، نسوانی تنقید، نسلیاتی تنقید، مابعد استعماری اور کلچرل تنقید وغیرہ ہیں۔ پس ساختیات یا ردتشکیل کا جنم ساختیات کی نہاد میں کارفرما بعض مفروضوں سے ہوا تھا۔ متن اور مصنف کو معنی کا سرچشمہ ماننے کے بجائے ایک کلی نظام 'لسانی ساخت' کو منبع و مصدرِ معنی بنانے کی جس سرگرمی کا آغاز ساختیات نے کیا تھا، اس کا لازمی نتیجہ فرد کی مرکزیت، نتیجتاً جوہر اور دال و مدلول کے ثنائیاتی نظام سے متبادر ہونے والی معنی کی وحدت و مرکزیت، کے خاتمے پر ہوا۔ اس سرگرمی کا عرفی نام "ڈی کنسٹرکشن" ہے جس سے معنی کی کثرت کی راہیں تو کھلیں مگر انسانی جوہر کا، جو معنی کا حکم ہو سکتا تھا، مکمل خاتمہ بھی ہو گیا۔ ڈی کنسٹرکشن (ردتشکیل) کا مطلب ڈسٹرکشن (تباہی) نہیں بلکہ تجزیہ و تحلیل ہے۔ یہ طریق مطالعہ متن میں معنویت کی کسی ایک مد کے دوسری پر ترجیح دینے کو بلا جواز سمجھتا ہے۔ اس مکتب کو مضبوط سہارا مہیا کرنے میں ژاک دریدا کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس تنقیدی نظریے کا تانا بانا یہ ہے کہ یونانیوں کے زمانے سے تقریر، تکلم کو تحریر پر فوقیت اس لئے دی جاتی رہی ہے کہ متکلم، قائل کی اتھارٹی کی وجہ سے ایک مضبوط معنیاتی بنیاد قائم رہے اور مراد میں تبدیلی کا امکان کم سے کم ہو۔ اس شے کو صوت مرکزیت، لفظ مرکزیت، یا لفظ میں معنی کی "موجودگی" کا نام دیا جاتا ہے۔ "موجودگی" کے اس تصور کو دریدا سوسیئر کی لسانیات کے پس منظر میں یوں رد کرتا ہے کہ لفظ، دال اور معنی، مدلول چونکہ تفریقی رشتوں پر قائم ہیں اس لئے کوئی متعین معنی موجود نہیں ہوتے بلکہ صرف معنی کا "اثر" ہوتا ہے۔ ساختیات میں جس 'ساخت' کو معنی کا سرچشمہ مانا گیا تھا، اس کی مرکزیت کو اگر ایک سے زیادہ مراکز میں بانٹ دیا جائے تو مرکزیت کا تصور ختم ہو سکتا ہے۔ اس کے لئے دریدا نے سلسلہ مراتب اور اسباب و علل کی ترتیب کو الٹ کر نئی معنویت پانے کا طریقہ نکالا ہے۔ وزیر آغا نے اس کی مثال یوں دی ہے کہ کانٹا لگنا سبب ہے اور درد کا احساس نتیجہ، لیکن اگر یوں کہا جائے کہ درد کا احساس پہلے ہوا اور کانٹے کا ادراک بعد میں، تو اس الٹ پھیر کی تصدیق داخلی تجربے سے بھی ہو سکتی ہے۔ (وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، ص ۱۰۱) سلسلہ مراتب اور معنیاتی ترتیب کے اس ہیر پھیر سے (جس کی بہت سی مثالیں خیر و شر اور آدم و شیطان کی تمثیل سے بھی دی گئی ہیں۔) ایک سے زیادہ معنویت کی راہیں کھلتی ہیں، جن کی گنجائش سوسیئر کی لسانیات میں بھی تلاش کی گئی ہیں: معانی چونکہ دوسرے معنی کے افتراق سے پیدا ہوتے ہیں اس لئے ان میں قطعیت التوا میں رہتی ہے۔ یہیں سے معنی کی بے دخلی اور مرکزیت کی عدم موجودگی ثابت ہوتی ہے۔ اگر مصنف کا تحکم اور منشا بھی اہم سمجھا جائے تو تکثیر معنی کی راہیں مسدود ہو جاتی ہیں، جو متن کا عیب ہے۔ اسی مفہوم میں کہا جاتا ہے کہ ردتشکیل متن کو تہس نہس نہیں کرتی بلکہ کثرت تعبیر کی راہیں کھولتی ہے۔

ہم نے پیچھے کہیں ذکر کیا تھا کہ ہر ادبی مسئلے کے پیچھے کہیں نہ کہیں کوئی فلسفیانہ مسئلہ ضرور ہوتا ہے۔ اسی بات کو ولیم بیرٹ کے الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ ہر وہ دانش ورانہ سرگرمی، جو بدنامی کی حد تک مشہور ہو جائے، فرانس میں اس کا اختتام کسی ادبی تحریک پر ہوتا ہے۔ اس سے مسئلے کی فلسفیانہ جہت کے مسخ ہونے کا امکان تو رہتا ہے مگر ادب و فن کی تخیلی فضا میں رنگ کران تجریدی مباحث کے مخصوص انسانی مضمرات خوب واضح ہوتے ہیں۔ بیرٹ نے اپنی کتاب Death of the Soul میں ڈیکارٹ سے لے کر کمپیوٹر عہد تک مغربی فکر کے اس سفر میں، جس میں بتدریج ہر اعلیٰ مرتبہ وجود کا انکار ہوتا رہا، دریدا کی ڈی کنسٹرکشن کو انسانی جوہر کے خاتمے کا اعلان کہا ہے۔ کیونکہ اس طرز تنقید میں ایک بہت واضح مفہوم والی نظم کی بھی کسی ایک تعبیر کو کافی نہیں سمجھا جاتا بلکہ انسانی زبان کے کلی جال کے پس منظر میں اس کی تعبیروں کی راہیں کھولی جاتی ہیں۔ بیرٹ لکھتا ہے:

> "یہ میرا مبالغہ نہیں۔ مسئلہ یہ ہے کہ اگر آپ انسانی جوہر کے تصور کو ترک کر دیں ـــ یعنی یہ کہ کوئی متعین شے ہوتی ہے، جس کی طرف زبان، کم از کم اپنے بعض استعمالات میں، واضح اشارہ کرتی یا کر سکتی ہے ـــ تو پھر آپ عدم تعین کے سمندر میں تیرتے ہوئے کہیں بھی جا سکتے ہیں"۔
> (Death of the Soul, pp., 126-30)

وارث علوی نے شمس الرحمٰن کی معجز بیاں تشریحی قوت کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "فاروقی کی انگلیوں کا لمس پاتے ہی شعر اپنے معنی اگل دیتا ہے، لیکن فاروقی اس پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ شعر کے گلے میں انگلیاں ڈال کر اس سے وہ معنی اگلوانے کی کوشش کرتے ہیں جو اس کے پیٹ میں نہیں ہوتے"۔ (ادب کا غیر اہم آدمی، ص ۲۸) ہمیں یہ بات فاروقی کے معاملے میں ذرا مبالغہ لگتی ہے مگر منشائے مصنف سے مبالغہ آمیز انکار اور 'لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں' کی سی تخیلی اڑانوں کے اندر انسانی جوہر کے انکار کا جو فلسفہ ہے اس کے پیش نظر یہ معمول کی بات ہے اور یہ اسی جدیدیت کا آوردہ ہے جس سے امتیاز برتنے کے لئے "مابعد جدیدیت" کا نام گھڑا گیا ہے۔

سوال پیدا ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں وہ کیا شے ہے جس کے بیج جدیدیت میں نہیں؟ خدا کی موت، مابعد الطبیعیات کی موت، انسانی تعلقات کے ادب کی موت، فلسفے کی موت، روح کی موت، تاریخ کی موت! مگر انسانی پرستی کا جو فلسفہ مرگ انبوہ کے اس جشن میں اوپر جانے کے بجائے سلسلۂ مراتب میں مسلسل نیچے ہی اترتا رہا اب بھی مستقبل کے سہانے نقشے ترتیب دے رہا ہے۔ اس کی رجائیت سے یہ سوال ہو سکتا ہے کہ کل کلاں جب کسی 'نئی مابعد جدیدیت' یا 'مابعد مابعد جدیدیت' کا دور آئے گا تو اسے کس نام سے پکارا جائے گا؟ مگر کیا کیجئے جدیدیت کو نت نئی اصطلاحوں سے خاص شغف ہے!

قاری اساس تنقید اور تانیثی تنقید کے بارے میں کہنے کو تو بہت سی باتیں کہی جا سکتی ہیں مگر لیکھ اور لیکھک کی بے توقیری کے بعد آجا کے پڑھنے والا ہی رہ جاتا ہے جو معنی کا سرچشمہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن تا بہ کے؟ تانیثی تنقید کا لب لباب یہ ہے کہ

"مرد نے اپنی منطق کو جن متخالف جوڑوں مثلاً ناظر، منظور، کلچر، نیچر، انضباط، انتشار، مرد، عورت وغیرہ پر استوار کیا ہے، ان میں سے ناظر، انضباط، کلچر اور مرد کو ایک خانے میں اور منظور، انتشار، نیچر اور عورت کو دوسرے خانے میں رکھ کر عورت کے کردار کو ثانوی بلکہ منفی حیثیت تفویض کر دی ہے۔ یوں نسوانی تنقید نے مرد کے منطقی رویے کو ڈی کنسٹرکٹ کر کے اس بات کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے کہ مرد اور عورت کے جس مابہ الامتیاز کی ڈھول تاشوں کے ساتھ تشہیر کی جاتی ہے وہ بنیادی طور پر غلط ہے"۔ (وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، ص ۱۰۱)

گویا تاریخ، سماج، معاش، اور سیاست سے لیکر مذہب اور ادب تک مردکی تحکیمیت پر قائم ہر تصور، حتیٰ کہ خدا اور آدم کے لئے صیغۂ مذکر کے استعمال، کے خلاف آواز اٹھانا تانیثی تنقید کے بنیادی مسائل ہیں۔ اس لئے عین ممکن ہے کسی اگلے مرحلے میں تانیثیت، مردانہ معنویت ہی کو التوا میں ڈال دے۔ مگر اسے اقبال کی یہ تنبیہ نظرانداز نہیں کرنی چاہیے

جوہر مرد عیاں ہوتا ہے بے منت غیر	غیر کے ہاتھ میں ہے جوہر عورت کی نمود
میں بھی مظلومی نسواں سے ہوں غم ناک بہت	نہیں ممکن مگر اس عقدۂ مشکل کی کشود

قاری اساسیت کوئی ایسا عقدۂ مشکل نہیں۔ ہمارے ہاں روایتی طور پر چھٹی صدی ہجری کے عین القضات ہمدانی سے منسوب یہ قول ہے کہ اشعار آئینے کی طرح ہوتے ہیں، آئینے کی اپنی کوئی صورت نہیں بلکہ وہ دیکھنے والے کی صورت دکھاتا ہے۔ اس طرح شعر میں بھی پڑھنے والا اپنے ہی کمالات "پڑھتا" ہے۔ شعر میں مسئلۂ دلالت کے باب میں پرانے اساتذہ کے حوالے سے خان آرزو کا کہنا تھا کہ اس کے دو درجے ہیں: "معنی" اور "یعنی"۔ جو شے شعر سے بے تکلف متبادر ہوتی ہے وہ معنی ہے اور جو تکلف و توجیہ سے دریافت ہو وہ یعنی ہے (شمس الرحمن فاروقی، شاعری در مجموعہ منظلہ ان، ص ۲۷-۲۶) آج کی زبان میں کہا جا سکتا ہے کہ "معنی" متن کی خود کفالت، اور "یعنی" قاری کے حق تعبیر کے مساوی ہے۔ اور 'شعر = آئینہ' والی بات بھی قاری اساسیت والا موقف معلوم ہوتا ہے۔ مگر آج مابعد جدیدیت میں جس شے کو قاری اساس تنقید کہتے ہیں، وہ مصنف اور متن کو پوری طرح پس پشت ڈال دیتی ہے۔ جب کہ روایتی تصورات میں مصنف اور قاری کے مابین یہ کھینچا تانی نہیں تھی۔ ویسے بھی بقول انتظار حسین جب "کتاب حاضر اور مصنف غائب" ہو تو ان نظریات کی دلچسپی فقط چند نقادوں تک محدود ہو جاتی ہے اور تخلیقی ادب کی دنیا ان مباحث سے قطعی بے خبر ہوتی ہے جو نقادوں کے محدود حلقے میں چھیڑے جاتے ہیں اور وہ بھی ایک ایسے ادق اسلوب میں جو تخلیق کاروں کو ان کی طرف مائل ہونے سے روکتا ہے۔ (۳۷) یہ بعینہ وہی بات ہے جو عسکری نے اس زمانے میں لکھی تھی جب ابھی اردو میں ساختیاتی مباحث کا کوئی ذکر نہ تھا۔ ان کا کہنا تھا کہ آج ادب کا المیہ یہ ہے کہ اس میں نقادوں کا الگ طبقہ پیدا ہو گیا ہے، جو لکھنے اور پڑھنے والے کے درمیان بری طرح حائل ہے۔ جبکہ اس سے پہلے لکھنے والے خود ہی نقاد بھی ہوتے تھے۔ یہ ۱۹۵۰ کے بعد ان کے کالم "جھلکیاں" کا ایک مستقل موضوع تھا۔

آج کے تنقیدی مباحث عام قاری کی رسائی اور فہم سے کتنے دور ہو گئے ہیں اس کا اندازہ مابعد جدیدیت کے ایک متخصص احب حسن سے کیے گئے ایک انٹرویو کے سوالات اور نئے ناقدین کی افسوس ناک نثر کے بارے میں اس کے جوابات سے بھی لگایا جا سکتا ہے، جس میں اس کا کہنا تھا کہ لکھنے والے میں ذہانت ہی نہیں عقل و حکمت بھی ہونی چاہیے۔ لہٰذا عسکری جس مفہوم میں ادب، ادیب اور قاری کا رشتہ مضبوط ہونے کی بات کرتے تھے وہ قاری اساس نظریے میں بالکل نہیں ہے۔ کیونکہ یہاں قاری بے چارہ تو اصطلاحات و تصورات کے ایک ان سنے گورکھ دھندے میں سرگرداں نظر آتا ہے۔ مابعد جدیدیت کے باہم متصادم اور الجھے ہوئے تصورات کی یہی وہ دنیا ہے، جس میں احب حسن کے بقول 'چند ماہرین کو اس اصطلاح کی تعریف متعین کرنے کے لئے ایک کمرے میں بند کر دیا جائے تو خون خراب ہو جائے گا مگر کسی

بات پر اتفاق نہ ہوگا'۔ تاہم اس نے اس تصور کو جس طرح واضح کیا ہے ذیل میں ہم اس کی چند تحریروں اور انٹرویوز سے مابعد جدیدیت کے خدوخال واضح کرنے کی کوشش کریں گے۔

احب حسن کا کہنا ہے کہ مابعد جدیدیت کے بعد جدیدیت ختم نہیں ہوگئی بلکہ اس کے اندر موجود ہے۔ یہاں معاملہ Either/or کا نہیں بلکہ Both/and کا ہے۔ لیکن مابعد جدیدیت کا عمومی رجحان اقدار و تصورات میں اضافیت، عقل کی حدود کی طرف تشکیک اور انسانی یا بالائے انسانی سطح پر حقیقت کے انکار کی طرف ہے۔ پوسٹ ماڈرن ازم (مابعد جدیدیت،) کے ساتھ ایک اصطلاح "پوسٹ ماڈرنٹی" بھی استعمال ہوتی ہے۔ اول الذکر کا تعلق ادب، فلسفہ، فنون، تعمیرات' جبکہ موخر الذکر کا ارضی اور سیاسی شعبوں میں بے نظمی اور گلوبلائزیشن رلوکلائزیشن کے ساتھ ہے۔ یا یوں کہیے کہ پوسٹ ماڈرنٹی کے وسیع چھاتے کے نیچے کلچرل مظاہر میں مابعد جدیدیت، فلسفے میں پس ساختیات، سماجی علوم میں تانیثیت، یونیورسٹیوں میں مابعد استعماریت و ثقافتی مطالعات، فنی جشل سرمایہ داری، سائبر ٹیکنالوجی، بین الاقوامی دہشت گردی، نسلیت، علیحدگی اور قومیت پرستانہ مذہبی تحریکات سب آجاتی ہیں۔ مزید تعین کے ساتھ یوں کہہ سکتے ہیں کہ مابعد جدیدیت جو ایک کلچرل مظہر ہے، کا اطلاق مادی آسائشوں، دولت کی ریل پیل، ہائی ٹیکنالوجی، صارفیت اور میڈیا کے دیوانے سماجوں پر ہوتا ہے۔ اور پوسٹ ماڈرنٹی کا تعلق انسان و مشین کے باہمی ابلاغ پر قائم کرہ ارض کے ان مظاہر سے ہے جن میں قبائلیت و شہنشاہیت، اساطیر و ٹیکنالوجی اور مضافات و مراکز اپنی متصادم توانائیاں خرچ کرتے ہیں۔

احب حسن نے مابعد جدیدیت کے دو مختلف رجحانات--- ایک طرف ثقافتی بے یقینی رغیر تعین پذیری (Indeterminancy) اور دوسری طرف ٹیکنالوجی کی بھرمار رحلولیت (Immanence)--- کو واضح کرنے کے لئے ان دونوں کو ملا کر ایک نئی اصطلاح "Indetermanence" گھڑی ہے، جس میں ایک طرف کھلے پن، کسریت، ابہام، عدم تسلسل، علیحدگی، ناراسخ العقیدگی، کثرتیت اور ہیئت شکنی جیسے غیر متعین مفاہیم آتے ہیں مثلاً رد تشکیل، رد تخلیق، عدم تکمیل، تفریق، تعریفوں کا ابہام، اسرار و اساطیر سے گلوخلاصی، رد کلیت پسندی اور استعمار دشمنی وغیرہ، کہ وہ مسائل ہیں جو آج سیاست، سماج اور معاشی زندگی کے ہر شعبے میں معرض سوال بن گئے ہیں۔ صرف ادب کے اندر دیکھیے تو مصنف، تصنیف، قاری، اصناف سخن اور ادبی نظریات سب کے سب نئے سرے سے بحث و تمحیص کا موضوع بن گئے ہیں۔ دس اصطلاح میں، دوسری طرف ٹیکنالوجی کی بھرمار اور اطلاعات و معلومات کی طوفان خیزی کے پیش نظر Immanence کا جو مفہوم برتا گیا ہے وہ ہر قسم کے مذہبی مضمرات کے بغیر ہے۔ اس کے مفہوم میں سرایت، پھیلاؤ، توسیع، ترسیل اور باہمی تعامل کے وہ مطالب شامل ہیں جو انسان نے بطور حیوان ناطق اپنے اور کائنات کے مابین خود ساختہ علامات کے ذریعے تشکیل دیے ہیں۔ ان تشکیلات میں، عام انسانی دنیا حقیقت اور افسانے میں گم ہے، تاریخ میڈیا کے وقوعوں میں تبدیل ہو رہی ہے، سائنس صرف اپنے ہی نمونوں کو واحد قابل رسائی حقیقت باور کرا رہی ہے، کمپیوٹر مصنوعی ذہانت کی نوید دے رہے ہیں اور ٹیکنالوجی ہمارے حواس کو ایٹم کے اندر پھیلتی ہوئی کائنات میں مادے کی آخری حدود تک لے جا رہی ہے۔ (۳۸)

مادے کی دنیا جہاں وسیع ہو رہی ہے وہاں مادے کی "مادیت" روز بروز پراسرار ہوتی جاتی ہے۔ اس کی پراسراری اور "لچکیلے پن" نے جدید تر انسان کے ان سابقہ تیقنات کو بری طرح مجروح کیا ہے جو سترہویں صدی سے جدید سائنسی اکتشافات کے بعد تسخیر فطرت کے بے پناہ جوش سے سرشار انسان کے اندر پیدا ہوئے تھے۔ ہسٹن اسمتھ نے اپنی کتاب مابعد جدید ذہن سے آگے میں مغربی فکر کی تاریخ کو تین بڑے ادوار میں تقسیم کیا ہے، جس میں اب ایک اور بڑی تبدیلی آنے کو ہے۔ یہ کہانی کچھ یوں ہے۔ مغربی فکر کا پہلا دور یونانی و رومی کلاسیکی عہد ہے، جو چوتھی صدی عیسوی تک چلا تھا۔ اس کے بعد رومن ایمپائر میں تیزی سے عیسائیت کا فروغ ہوا جس کا عرصہ سولہویں صدی تک کا ہے۔ اس کے بعد سے بیسویں صدی کے شروع تک دور جدید، سائنسی ذہن کا دور، ہے۔ اور اب یوں لگتا ہے کہ ایک چوتھا دور جنم لے رہا ہے جسے کسی صحیح تر اصطلاح کی عدم موجودگی میں مابعد جدیدیت کہا جاتا ہے۔ اسمتھ کا کہنا ہے کہ اس دور کی مکمل تفہیم سابقہ ادوار کو سمجھے بغیر نہیں ہو سکتی۔ چوتھی صدی سے لیکر قرون وسطیٰ اور ریفارمیشن کے زمانے تک مغرب کا ذہن بنیادی طور پر مذہبی تھا۔ خدا اور صرف خدا ہی اس کا مقصد تھا۔ اس کے تین اصول تھے ۱- حقیقت اصلاً صرف شخصی ہے اور خدا میں منحصر ہے۔ ۲- طبعی دنیا کا نظام ہمارے فہم سے بالاتر ہے۔ ۳- ہماری نجات کا انحصار تسخیر فطرت پر نہیں بلکہ خدائی احکام کی پیروی میں ہے۔ سولہویں اور سترہویں صدی میں ان میں سے دوسرا سوال معرض بحث بن گیا اور جدید ذہن کا آغاز ہوا۔ یہ تسخیر فطرت کا دور تھا۔ تسخیر کا جوش جوں جوں بڑھتا گیا خدائی اطاعت کا داعیہ کم ہوتا گیا۔ خدا پہلے مرکز تھا اب وہ محیط پر پہنچ گیا۔ کائنات میں ہر لحظہ متصرف خدا کے بجائے اب ایک ایسے خدا کا تصور آیا جس نے کائنات کو پیدا کرنے کے بعد

اسے 'قوانین' کے سپرد کر دیا تھا جو اسے خدائی مداخلت کے بغیر بخوبی چلا رہے تھے۔ عیسائیت کے دور کی طرح اس جدید سائنسی ذہن کے بھی تین اصول تھے۔ ۱۔حقیقت کو خدا میں منحصر سمجھنے کے بجائے اب یہ تصور آیا کہ حقیقت کے اندر ایک 'نظم و ضبط' پایا جاتا ہے۔ ۲۔عقل انسانی اس 'نظم' کو دریافت کر سکتی ہے۔ ۳۔انسانی ذہن کا کمال اس نظم کے قوانین دریافت کرنے، ممکن حد تک انہیں اپنے استعمال میں لانے اور ان سے ہم آہنگی اختیار کرنے میں ہے۔

یہ امر کہ اب ایک چوتھا دور'مابعد جدیدیت' شروع ہو چکا ہے اس بنا پر قرین قیاس ہے کہ بہت سے اسباب کی بنا پر آج کا انسان ان تینوں اصولوں کے بارے میں پہلے کی طرح متیقن نہیں رہ گیا۔ اول تو اسے یہ یقین نہیں رہا کہ حقیقت کے اندر کوئی نظم بھی ہے، اور اگر ہے بھی تو اس نظم کے قوانین کو کلی طور پر دریافت کرنے کے حوالے سے اب وہ بے اعتماد ہو چکا ہے۔ یہ بے یقینی جدید تر فزکس کے پر اسرار عدم تعیناتی نظام کی عطا ہے۔ جدید فزکس کی پیدا کردہ دنیا اگر ہمارے روزمرہ کے تجربے اور حواس کے لئے ایک جھٹکا تھی، تو جدید تر فزکس ہمارے تخیل کو بھی مبہوت کیے دے رہی ہے۔ جس میز یا کرسی پر ہم بیٹھے کام کر رہے ہیں وہ بظاہر بے حرکت ہے، مگر اس کے اندر الیکٹرون اپنے نیوکلس کے گرد کروڑوں میل فی سیکنڈ کے حساب سے گردش کر رہے ہیں۔ اس لئے یہ میز ساکن نہیں، بلکہ خوفناک حد تک "متحرک" ہے۔ اور پھر چونکہ اس کے ایٹموں کا بہت بڑا حصہ محض "خلا" ہے لہٰذا اس کا ٹھوس پن بھی محض ایک واہمہ ہے۔ کیسے کیا دھیان میں آئی؟ مابعد جدید ذہن کو مابعد الطبیعیات کی روشنی میں دیکھتے ہوئے ہسٹن اسمتھ نے بھی اس پر روشنی ڈالی ہے کہ ان فلسفیانہ مسائل نے ادبی تحریکوں کو کس طرح متاثر کیا۔ اور یہ کہ نطشے کے بعد دریدا کی رد تشکیل کی اصلاً مابعد الطبیعیات کے رد کی طرف بڑھی ہے۔(۳۹)

ان واہموں نے زندگی کی ٹھوس حقیقتوں اور رشتوں کو تجریدات میں بدل دیا ہے۔ یہ سائنسی و فلسفیانہ مسائل ہی تھے جنہوں نے بیسویں صدی کے نصف اول کے بعد کے ادبی تجربات و رجحانات کی شکل اختیار کی تھی اور جن کی طرف ولیم بیرٹ ہی نے اپنی ایک اور کتاب Irrational Man میں وجودیت کے حوالے سے اشارہ کیا تھا۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ٹھوس انسانی دنیا سے مشینوں کی تجریدات کی طرف کا یہ سفر ایسا نہیں جس کے اشارے عسکری جدیدیت کے ذیل میں نہ دے رہے تھے۔ وقت کی راگنی کے مضامین "ایک تجریہ سے دوسری تجرید تک" (بحوالہ صارفیت و تجارتی دنیا) اور "جدید عورت کی پریشانی" (انسان کا تحت انسانی سطح پر گرنا) اور ایک اعتبار سے "تاثیث" کے برگ و بار) سے لے کر ۱۹۹۰ کے بعد لکھے جانے والے وہ تمام مضامین و تراجم جو اب مقالات عسکری میں شامل ہیں، میں ان تمام نتائج کی پوری خبر موجود ہے جو مابعد جدیدیت کا حصہ ہیں۔ عسکری کی بعد کی فکر میں آنے والی تبدیلیوں کے پیچھے مغربی فکر کی یہی بے چینیاں کارفرما تھیں۔ مابعد جدیدیت ماس میڈیا، ٹیکنالوجی، گلوبلائزیشن اور تجارتی صارفیت میں گم ہوتے ہوئے جس انسان کی بات کرتی ہے وہ جتنا بھی بے وقعت قرار دے دیا گیا ہو، مگر مابعد جدیدیت کسی صورت بھی مذہب یا مابعد الطبیعیات کا رخ کرنے کو تیار نہیں۔ ہاں وہ اب پہلے کی طرح اسے جھٹلاتی بھی نہیں۔ عسکری نے اپنی کتاب جدیدیت میں لکھا ہے کہ بیسویں صدی کی انسان پرستی نے انکار مذہب کا رویہ ترک کر دیا ہے، اب تو جھوٹے مذاہب کی تخلیق کی چل ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ اب الوہی معاملات کی اہمیت کا انکار نہیں کیا جاتا بس ان کی نوعیت اور تعبیر بدل دی جاتی ہے۔ الہٰی متون کی من مانی تعبیرات کر کے جب مقصد حل ہوتا ہو تو ان کے انکار کا گناہ کیوں سر لیا جائے؟ یہ ایک عالمی صورت حال ہے، اور ہمارے جیسے انفرادی معاشروں میں دین و شریعت کی کسی مستند اور متفق علیہ تعبیر کی راہ میں مستقل اور اہم ترین رکاوٹ بھی۔

ہر چند کہ عسکری نے ساختیات و مابعد جدیدیت پر ان عنوانات کے تحت نہیں لکھا مگر شمس الرحمٰن فاروقی، عبادت بریلوی، مظفر علی سید اور ڈاکٹر سہیل احمد خان کے نام ان کے خطوط، ان منصوبوں کی پوری نشاندہی کرتے ہیں جو جدید لسانیاتی مباحث کے پس منظر میں مشرقی تہذیبوں، یہاں کے فنون، رسم الخط اور زبانوں کی انفرادی خصوصیات کے حوالے سے عسکری کے پیش نظر تھے۔ مثلاً عبادت بریلوی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں "مشرقی زبانوں پر Linguistics کا پورا اطلاق نہیں ہو سکتا کیونکہ ہماری زبانیں ابھی تک مذہب کی بنیاد پر قائم ہیں"۔(۴۰) جدید لسانیات کے پس منظر میں انکی تصورات کی کچھ تفصیل "چینی زبان کا ماخذ اور اس کے رموز" اور "چینی موسیقی"، (ترجمہ) میں دی گئی ہے۔ اسی طرح جدید سائنس نے عقائد و مابعد الطبیعیات کے سامنے جو سوالات کھڑے کیے ان پر روشنی ڈالنے کے لئے انہوں نے فرانسیسی فلسفی اور ماہر حیاتیات ژاک ماریتیں کا مضمون "خدا اور سائنس" کے عنوان سے ترجمہ کیا تھا۔ ان امور کے پیش نظر ہمارا خیال یہ ہے کہ جدید لسانیات اور ساختیات وغیرہ کا یہ کہنا کہ حقیقت صرف اسی قدر ہے جس حد تک وہ زبان کی ساخت میں 'خلق' ہو جائے، اس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ زبان کو مقدس اور علوی مشمولات کے بیان سے اول تو مکمل طور پر محروم کر دیا جائے ورنہ کم سے کم تمام مابعد الطبیعیاتی بیانات و عقائد کو کلچرل انتھروپولوجی کی زائیدہ اساطیری ساختیں قرار دے دیا جائے۔ انہی خطرات کے پیش نظر

عسکری نے آرگون کو لکھا تھا کہ "آپ قرآن حکیم کا تجزیاتی اور تنقیدی مطالعہ کرنا چاہتے ہیں ۔ میں یک مودبانہ درخواست یہ بھی کروں گا کہ (ذرا) اسٹراؤس یہ ہودیت کا بھی ایک ایک صفحہ تجزیاتی وتنقیدی نظر سے دیکھ لیجیے"۔(مقالات عسکری، ج ۲،ص ۱۸۷)

اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے ہم مابعد جدیدیت کے اس امتیاز کا ذکر کرنا چاہتے ہیں جو اس نے جدیدیت کے متن تک محدود رہ جانے والی ذہنیت کے مرکز کو توڑ کر، معنی کو اس کے تہذیبی سیاق میں عام کر کے قائم کیا۔ جیسا کہ ہم نے جدیدیت اور روایت والے باب میں بھی جدیدیت کا ادبی مفہوم بیان کرتے ہوئے بتایا تھا کہ اس کے ادبی تصورات کا ایک اہم حصہ ترقی پسندوں کے حاوی سیاسی، سماجی و معاشی ایجنڈے کے ردعمل میں اس پر "شب خون" مارتے ہوئے پیدا ہوا تھا، مگر دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ جدیدیت کے ابھار ے ایک مشینی سماج کی دین تھے جن سے فرد کے اندر وہ توڑ پھوڑ ہوئی کہ وہ تحت نسائی حالت میں گرتا گیا۔ لیکن بقول نرلیش ندیم کے، جدیدیت "دی کوشین بنتے ہوئے دیکھتی تھی مگر اسے وہ سماجی و اقتصادی عوامل نظر نہیں آتے تھے جو آدمی کو مشین بنا رہے تھے"۔(۴۱) کہنے کو تو کہا جاسکتا ہے کہ ان عوامل کو دیکھنے کا جدیدیت کا اپنا طریقہ تھا، مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کی انتہاء پسندانہ صورت میں ادب کے صرف ادبی معیاروں کے پس منظر میں، ادب کی سماجی معنویت سے اگر کھلا انکار نہیں تو صرف نظر ضرور پایا جاتا تھا۔ پھر جیسے کہ ہر صورت حال کا لازمہ ہوتا ہے کہ متحارب دھڑے تصادم کی فضاء گزرنے کے بعد ایک دوسرے کے اثرات غیر محسوس طور پر قبول کرنے لگتے ہیں، ترقی پسندوں اور جدیدیت کے ہمنواؤں کے ساتھ بھی یہی ہوا۔ اور تو اور حلقہ ارباب ذوق جیسا "غیر وابستہ" ادارہ بھی "کمٹ منٹ" کے تصور سے نہ بچ سکا اور گروہ بندیوں سے گزرتا ہوا آخر "ادبی" اور "سیاسی" حلقے میں تقسیم ہو گیا تھا۔ ن م راشد اور اختر الایمان جیسے "غیر وابستہ" جدیدیت کے شیدائیوں کی شاعری میں بھی سیاسی و سماجی حسیت سے انکار ممکن نہیں۔ نظری اور تنقیدی محاذ سے قطع نظر، قرۃ العین اور انتظار حسین کا فکشن تہذیبی شعور سے کیسے خالی قرار دیا جاسکتا ہے؟ اسی طرح ممتاز حسین اور محمد علی صدیقی کے ہاں بھی ترقی پسندی سے وابستگی کے باوجود فنی شعور اور ادب کی جمالیاتی قدروں کا ذکر ملتا ہے۔ یہی کچھ بحیثیت مجموعی جدیدیت کے بارے میں بھی کہا جاسکتا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنی مرتبہ کتاب اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ میں جو تحریریں جمع کی ہیں ان کے اکثر لکھنے والے سابقہ جدیدیت پسند ہی ہیں۔ اب یہ سارے لوگ، اور ان کے علاوہ اور بہت سے بھی، ادب کے سماجی حوالوں کے گم ہو جانے اور انہیں واپس لوٹانے، یعنی مابعد جدیدیت، کے قائل ہیں۔ اس گروہ کا کہنا ہے کہ ادب کو صرف فنی لوازمات میں بند جاننا، ذریعے کو مقصد بنانے کے مترادف ہے اور متن میں بند ہو کر گرد و پیش کی دنیا، سماج، ثقافتی رویوں، ارضی و مقامی اور تاریخی شعور سے آنکھیں بند کر لینے سے صرف تجرید و ابہام جنم لے سکتے ہیں، فن اور قاری میں رشتہ نہیں بن پاتا۔ مابعد جدید ادبی شعور کا یہ کارنامہ واقعی اہم ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم نے شاعری والے باب کے آخر میں تفصیلاً بتایا ہے کہ عسکری کی تنقید ترقی پسندی و جدیدیت دونوں کی سکہ بند فارمولا بازی کے عین منجدھار میں کسی نئی اصطلاح کا سہارا لئے بغیر اسی "آزاد تخلیقی لہر" کی بات کر رہی تھی جسے اب مابعد جدیدیت کا کارنامہ سمجھا جاتا ہے۔ یاد رہے کہ عسکری ان خیالات پر کسی، بعد جدید صورتحال میں، انتہاء پسند جدیدیت کی بے حاصلی کو دیکھ کر نہیں پہنچے تھے، بلکہ ادب و فن کے بارے میں ان کا عمومی نقطہ نظر ہی یہ تھا۔ مگر اس سب کے باوجود ہم یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتے کہ ادبی تناظر میں جدیدیت اور، بعد جدیدیت کے دعووں کو صحیح یا غلط ثابت ہونے کے لئے بھی مزید وقت ملنا چاہیے اور جہاں تک عسکری کے نقطہ نظر کا تعلق ہے، یہ دونوں محاذ خاص ان حدود میں اس سے کچھ اشتراک رکھتے ہیں۔ مگر اس فرق کے ساتھ کہ عسکری کی تنقیدی بصیرت چیزے دیگر ہے۔

گزشتہ صفحات میں قیام پاکستان کے بعد کی اردو تنقید کے اس جائزے میں ہمارا بنیادی طریق کار اشخاص یا معروف تنقیدی دبستانوں، عمرانی و تاریخی، تاثراتی و جمالیاتی یا فرائیڈی و نفسیاتی تنقید کے بجائے اہم رجحانات کے مطالعے کا رہا ہے۔ خاص طور پر وہ رجحانات ہمارے پیش نظر رہے جن کا کوئی ایجابی یا سلبی تعلق عسکری کے تنقیدی تصورات سے تھا یا جن کی حمایت رمخالفت میں سب سے توانا اور منفرد آواز عسکری کی تھی ۔ ویسے بھی، اگر عسکری کی تنقید کو ان معروف دبستانوں کے پس منظر میں بھی دیکھیں تو وہ ان سکہ بند اصطلاحوں میں سے کسی ایک میں بھی بند نظر نہیں آتی۔ کیونکہ عسکری کا بنیادی حوالہ تو صرف ادب تھا مگر ان کے نزدیک ادب، زندگی کے ہر رویے اور رجحان کا عکس تھا۔ لہٰذا عسکری کی تنقید بھی کسی ایک رویے کی پابند نہیں تھی۔ اور جہاں تک نفسیاتی تنقید کا تعلق ہے، وہ نفسیات سے گہری دلچسپی رکھنے کے باوجود چند مخصوص قسم کی نفسیاتی اصطلاحوں کا ورد کرتے نظر نہیں آتے۔ تخلیق فن میں نفسیت کا جتنا حصہ ہو سکتا ہے عسکری کی تنقید بھی اسی حد تک نفسیاتی تنقید شمار ہو سکتی ہے، اس سے زیادہ نہیں۔(۴۲)

قیام پاکستان کے فوراً بعد تہذیب و کلچر اور اسلامی اور پاکستانی ادب کے جو مسائل پیدا ہوئے تھے، ان کا جائزہ ہم ایک سابقہ باب میں لے چکے ہیں۔ ان مسائل کا تعلق ایک تو اس وقت کی نوزائیدہ مملکت کے ماضی و حال سے جڑا ہوا تھا، اور بعد میں اس میں ایک "تشخص کی تلاش" کا رنگ بھی آ گیا تھا۔ آئندہ سطور میں ہم اس مسئلے کو اس رجحان کے حوالے سے دیکھیں گے جسے "روایت" کا مسئلہ کہتے ہیں کیونکہ یہ بھی ایک طرح سے تشخص اور جڑوں کی تلاش ہی کا مسئلہ ہے۔ ہمارے ہاں جو زمانہ جدیدیت و مابعد جدیدیت کا شمار ہوتا ہے اسی میں عسکری نے روایت کا ایک باب کھولا تھا۔ یہاں ہم اس کا ذکر ۱۹۶۰ء کے بعد ان رجحانوں کے پس منظر میں کر رہے ہیں جنھیں ارضی ثقافتی تہذیب کے مسائل، کلچرل روٹس اور تشخص کی شناخت وغیرہ کہا گیا ہے۔ اس حوالے سے دو رجحان خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ایک وہ جو تہذیب و کلچر میں فاعلی اصول اس کے روحانی متعلقات کو جانتا ہے اور دوسرا وہ جو اس کے ارضی مناسبات کو زیادہ اہم مانتا ہے۔ قیام پاکستان کے فوراً بعد اور ۱۹۷۰ء کے گرد و پیش یہ مسائل ایک دم توجہ کا مرکز بنے تو اس میں یقیناً اپنی بنیاد کو جاننے اور تشخص کے تلاش کا شعور بھی کارفرما تھا۔ تہذیبوں کے تصادم کے مسائل نے بین الاقوامی صورت تو بعد میں اختیار کی مگر مشرق و مغرب کے ٹکراؤ اور سابقہ ہندو مسلم معاشرے کے تجربے نے ایک نئے ملک، پاکستان میں باشعور افراد کے سامنے یہ سوال بار بار اٹھایا تھا کہ "ہم کون ہیں، ہماری جڑیں کہاں ہیں"۔ اس مسئلے کو تخلیقی سطح پر بھی دیکھا گیا، مثلاً قرۃ العین حیدر، ڈاکٹر احسن فاروقی، انتظار حسین اور عبداللہ حسین، وغیرہ کے ناولوں اور افسانوں میں۔ کچھ لوگ اس تلاش میں واپس ہندوستان تک گئے اور کچھ نے اسی سرزمین میں اپنی جڑیں تلاش کیں، مثلاً مستنصر حسین تارڑ۔ نظری و تنقیدی انداز سے بھی اس بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ کلچر کے حوالے سے اس بارے میں عسکری اور ترقی پسندانہ نقطۂ نظر کی دو متخالف اطراف پر کچھ بحث ہم پہلے کر چکے ہیں۔

کلچر کے زمینی رابطوں کے حوالے سے ہمارے ہاں "ارضی ثقافت" کے جس رجحان کے نمائندہ ڈاکٹر وزیر آغا ہیں، وہ ان دونوں کے بین بین ہونے کا تاثر دیتا ہے، کیونکہ اس کے نزدیک ثقافت، دھرتی کی کوکھ میں آسمان مذہب کا بیج پڑنے سے جنم لیتی ہے لیکن اپنی جزئیات میں اس نقطۂ نظر کا رخ بھی مائل بہ ارضیت ہے۔ (۴۳) ان تصورات کے بیج یوں تو وزیر آغا کی بہت سی تحریروں میں ہیں لیکن ان کی کتاب اردو شاعری کا مزاج، بقول انور سدید، اس تصور کی نظریاتی بوطیقا ہے (انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، ص ۳۱۳) وزیر آغا نے اردو شاعری کی تین اصناف، گیت، غزل اور نظم کو بھی کلچر کے آسمانی اور زمینی رشتوں یا پدری و مادری اصول ثنویت کی روشنی میں ہندوستان کی دراوڑی تہذیب میں آریاؤں، مسلمانوں اور انگریزوں کی آمد سے جوڑا ہے۔ ارضی ثقافت کے اس نظریے کی بنیاد میں ثنویت کا وہ تصور کارفرما ہے جو یزداں و اہرمن، خیر و شر، وجود و عدم، ین و یانگ، آسمان و زمین، حیات و موت، پرش و پراکرتی اور مرد و عورت وغیرہ کے جوڑوں میں نظر آتا ہے اور جو وحدت کی نسبت کثرت کو زمینی تنوع اور رنگارنگی کی بنیاد قرار دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ثنویت کو کائنات کا بنیادی اصول ماننے والے ثقافتی تصور میں جو حیثیت پراکرتی، عورت اور دھرتی کو حاصل ہے وہ اس کے آسمانی مناسبات کو نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ایک درجے میں ثنویت بھی کائنات کی حقیقت ہے، لیکن کثرت کے پردے میں کارفرما وحدت کو اصل اصول کو نہ مانا جائے تو ان تہذیبوں کو نہیں سمجھا جا سکتا جن کی بنیاد اصول وحدت پر ہے۔ اسلام میں توحید کی جو حیثیت ہے وہ تو ظاہر ہی ہے۔ مگر ہندو اور چینی تہذیبوں میں، جو بظاہر کثرت پر قائم نظر آتی ہیں، تصور حقیقت، وحدت ہی کے اصول پر قائم ہے۔ (۴۴)

پاکستان بننے کے بعد یہاں اپنی اصل اور جڑوں کا سوال بوجوہ زیادہ شدت اور تواتر سے اٹھا ہے۔ ہندوستان میں اسی عرصے کے دوران اردو تنقید میں جو مباحث آئے انھیں ایک نظر دیکھتے ہی یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ ان کا مزاج پاکستانی مباحث کی نسبت زیادہ "سیکولر" رہا ہے وہاں اردو تنقید میں کلچر اور تہذیب کے مسائل اول تو آئے ہی نہیں اور اگر اردو زبان کی اصل و نہاد کے ضمن میں ایسا کوئی مسئلہ زیر بحث آیا بھی تو عموماً اس کی ایک "پراسن بھائے داہی" کی تعبیریں کی گئی ہیں۔ اس کے برعکس پاکستانی معاشرے میں اگرچہ کلچر کی سیکولر تعبیر بھی کم نہیں ہوئی لیکن یہاں مذہب و مابعد الطبیعیات کو کلچر کا غالب عنصر ماننے والوں کی بھی کمی نہیں رہی اور عسکری بھی اسی مکتب فکر کے آدمی تھے۔ عسکری تصور روایت تک کیسے پہنچے اور اس اسکا مفہوم مصداق کیا تھا اس پر ہم سوانحی حصے اور جدیدیت و روایت والے باب میں بحث کر چکے ہیں۔ عسکری کی ذہنی زندگی کی مکمل تصویر ہمیں ان کی تحریروں میں نظر آتی ہے۔ وہ مسلم کلچر اور تہذیب کی انفرادیت کے نہ صرف قائل تھے بلکہ پاکستان میں جس طرح کے کلچر اور ادب کے فروغ کے خواہاں تھے اسے ایک طرف دنیا کے مسلمانوں اور خصوصاً ہند اسلامی تہذیب کے ورثے کا امین بننا تھا اور دوسری طرف اسے بین الاقوامی مسائل و ادب اور علاقائی رنگ میں رچا ہونا تھا۔ بعد کی پاکستانی سیاست کے رجحانات سے دل برداشتہ ہو کر اگرچہ عسکری بظاہر پاکستانی کلچر و ادب کے تصور سے "دست بردار" ہو کر دوبارہ مغرب میں "بند" ہو کر بیٹھ گئے تھے مگر اس مہم

میں بھی ان کا ذہنی سفر جاری رہا۔ مغربی ادب کے اجتماعی عوامل اور اس کی نہاد میں موجود مختلف و متصادم عناصر میں کسی اصول وحدت کی تلاش کے دوران انہیں محسوس ہوا تھا کہ مشرق و مغرب کے ادب میں اختلاف و اشتراک کی ایک واضح بنیاد موجود ہے، جو ادب کے "اندر" نہیں بلکہ اس کے "باہر راوپر" ہے۔ اس دریافت کا حاصل یہ تھا کہ ادب، خواہ وہ مشرق کا ہو یا مغرب کا، اس کی بنیاد کسی نہ کسی تصور حقیقت پر ہوتی ہے اور وہ تصور حقیقت ان کے نزدیک مابعد الطبیعیات (ارسطو اور مغربی فلسفے کے معنی میں نہیں!) یا توحید تھا، جو دنیا کے تمام بڑے مذاہب اور تہذیبوں کے اندر یکساں طور پر کارفرما تھا۔ یہی تصور توحید عسکری کے تصور روایت کی بنیاد تھا۔ ابتداء میں انہوں نے جس ہند اسلامی کلچر کی بات کی تھی اب وہ اس کی ایک اور گہری بنیاد تلاش کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے۔ یوں تو عسکری کے تصور روایت کا نفسیاتی منبع "پاکستانیت کے خوف کے ردعمل" میں بھی تلاش کیا گیا اور ان کے روحانی سفر کو پاکستان کی اجنبی سرزمین میں ان کی "شناخت کے مسئلے" سے بھی جوڑا گیا ہے، تا کہ "مابعد الطبیعیات کے اندر ان کی روحانی و مادی جلاوطنی کا مداوا" ہو سکے، (۳۵) لیکن ہمارا کہنا صرف یہ ہے کہ اگر یہ "جڑوں کی تلاش" کا مسئلہ بھی ہو تو اس کے سبب محرک سے زیادہ نتیجے اور ذریعے سے زیادہ مقصد پر توجہ دینا بہتر ہے۔ تقسیم کے بعد پاکستان میں جہاں کچھ حلقوں کے نزدیک ہر شے کی جڑوں کو اسی شے کے اندر تلاش کرنا ہی کولمبسانہ فتح کے مترادف تھا، وہاں عسکری نے ابتداً کلچر اور پھر تہذیب و ادب سمیت ہر حقیقت کی معنویت اس سے بالاتر حقیقت کے اندر تلاش کرنے کی جستجو کا آغاز کیا تھا۔ اپنے سفر کے ایک مرحلے میں، جب وہ ابھی روایت یا مابعد الطبیعیات سے آشنا بھی نہ تھے اور پیروی مغرب کی منزل میں تھے، انہوں نے یہ اعلان کیا تھا کہ ادب کی ادبیت کا تعین تو فنی حدود کے اندر ہی ہوتا ہے مگر اس کی بڑائی کا تعین اس سے باہر راوپر کی بالاتر قدر کے حوالے سے ہوگا، اور پھر روایت تک پہنچ کر اس مقدمے کو منطقی نتیجے پر پہنچاتے ہوئے انہوں نے یہ بتایا کہ تہذیب و ادب کی حیثیت کا تعین بھی حقیقت الحقائق سے اس کے رابطے کی نوعیت سے ہوتا ہے۔ یہی ان کا تصور روایت ہے۔ المیہ یہ ہے کہ ایک محدود سے حلقے کے سوا، جسے بدقسمتی سے ادب سے عسکری کی طرح کا شغف کم ہے، ہمارے ادب میں روایت کا مفہوم آج بھی ادبیت سے باہر نہیں سمجھا جاتا اور عسکری کا تصور روایت گوناگوں کج فہمیوں میں گم ہے۔ اسلام پسندوں کو روایت کے تصور سے اس لئے کد ہے کہ اس کے ڈانڈے ابن عربی یا تصوف کی مجیب اور وہاں سے "وحدت ادیان" سے جا ملتے ہیں اور ماہرین ادب کو یہ اس لئے "گنبد بے در" معلوم ہوتا ہے کہ یہ ادب کی شفاف و ہموار زمین میں مذہب و مابعد الطبیعیات کا در کھولتا ہے۔

جدید اردو تنقید کے انہی مراحل اور رجحانات کے بارے میں ہم نے اس باب کے شروع میں کہا تھا کہ ان کی پوری کہانی عسکری کی تنقیدی سرگرمیوں کے جلو میں چلتی ہے۔ عسکری اس کہانی کے محض ایک کردار ہی نہ تھے بلکہ اس کی بعض جہات کا رخ متعین کرنے اور مباحث کے نئے در کھولنے والے بھی تھے۔ اس ساگر کے کچھ دھارے انہی کے رخ پر چل رہے تھے اور کچھ ان کی مخالف سمت میں، اور ان کے بیچوں بیچ عسکری کسی اور ہی مہاساگر کے جہازی تھے۔ "پانی بہہ بہہ کر سمندر میں آتا رہتا ہے، لیکن سمندر میں کوئی انتشار پیدا نہیں ہوتا"! اپنے مضمون "زوداں کی زنجیر" میں عسکری نے شری کرشن کی یہ سطر اردو تنقید کے بارے میں یقیناً نہیں لکھی تھی، مگر عسکری کے تناظر میں اردو تنقید کا حال کچھ ایسا ہی ہے۔ سلیم احمد اور سراج منیر شاید پاکستان کے ان معدودے چند ادیبوں میں سے تھے جن کے نزدیک روایت کا یہ تصور نہ صرف ادب و فن اور تہذیب و کلچر کے لئے ایک معیاری حیثیت رکھتا تھا بلکہ اس کی روشنی میں بین الاقوامی سیاست کے پس منظر میں مسلمان امت کے لئے پر اعتماد اور بامعنی طور پر زندہ رہنے اور مغرب سے آنکھیں چار کرنے کا سامان بھی بن سکتا تھا۔ ہندوستان میں وارث علوی، شمس الرحمن فاروقی، شمیم حنفی اور ابوالکلام قاسمی وغیرہ کے ہاں بھی عسکری کے تنقیدی تصورات سے استفادہ نظر آتا ہے، مگر ان کی بھی اپنی اپنی حدود ہیں۔ کلاسیکی اردو غزل و داستان کی شعریات مرتب کرنے میں شمس الرحمن فاروقی نے جو اہم کام کیا ہے اس کے بعض پہلوؤں، خصوصاً ادب کے اصولوں کے آفاقی ہونے بجائے مقامی ہونے کے تصور، پر عسکری کے اثرات بھی یقیناً ہیں۔ لیکن ان کے ہاں ایک کثیر القومی ہندوستانی معاشرے میں اردو زبان کے جنم کی توجیہات اور غزل میں پائے جانے والے تصور کائنات کی "وسیع المشرب" تعبیرات کی دھن میں کچھ امتیازات تحلیل ہونے کا جو تاثر ملتا ہے، اس کا عسکری کے خیالات سے کوئی تعلق نہیں۔ البتہ اس میں کوئی شک نہیں کہ مغربی تہذیب و ادب سے پوری طرح مستفید ہو کر، مگر کسی مرعوبیت کے بغیر اس سے برابری کی سطح پر کلام کرکے، عسکری نے جس طرح اس کے معیاروں کو چیلنج اور اپنے ادبی اقدار کے امتیاز کا برملا اظہار کیا ہے اسی شان سے فاروقی نے اردو کی کلاسیکی شعریت کی بازیافت کے نہ صرف نظری بلکہ عملی کام کا آغاز کیا ہے۔ مگر یہ ادب کی طرف عسکری اور فاروقی کی اپروچ اور زاویہ نظر کا فرق ہی ہے جس کی وجہ سے ان جیسی وسعت مطالعہ کے باوجود فاروقی کے ہاں ادب کسی تہذیبی شناخت کا آلہ اور مشرق و مغرب کے باطن میں برپا تصادم کا آئینہ نہیں بنتا۔

اسی طرح شمیم حنفی اور ابوالکلام قاسمی کے ہاں بھی جدیدیت کی مخصوص نارسائیوں کا شعور ملتا ہے۔ ساختیات و مابعد جدیدیت کے

میکانکی انداز سے توحش کے باوجود وہ صرف ادب کے اندر رہنے والے مزاج سے اختلاف بھی کرتے ہیں، اور روایت اور مشرق کی انفرادی اہمیت کے بھی ثنا خوان ہیں، لیکن روایت کے مابعد الطبیعیاتی شعور اور ادب میں اس کے بامعنی طلاق کی کوئی کوشش ان کے ہاں بھی نظر نہیں آتی۔ باقی رہے وارث علوی، تو ان کا میدان ذرا مختلف ہے۔ جدید حسیت، فکشن کے شعور، تنقید کے منصب، خالص شاعری، ادب اور تنقید سے اختلاف اور ادب میں سماجی تجربے کی اہمیت اور سب سے بڑھ کر اسلوب کی سطح پر عسکری سے استفادے (خندہ ہائے بے جا، ص ۱۱۰) کے باوجود، روایت کے تصور سے ان کی ہاں بھی کوئی رغبت محسوس نہیں ہوتی۔ البتہ یہاں سے بہت دور بیٹھے محمد عمر میمن میں عسکری کے تصور روایت سے خاصی دلچسپی نظر آتی ہے، جس کا اظہار Annual of Urdu Studies کے بیسویں شمارے میں ان کے کئے ہوئے عسکری کے بعض مضامین کے تراجم اور ان کے لئے لکھی گئی وضاحتی تحریروں سے ہوتا ہے۔ دراصل ہندوستانی معاشرے کی اپنی مجبوریاں ہیں۔ جہد لبقا کی کشمکش میں وہاں کے ادیبوں کے سامنے کچھ اور طرح کے مسائل ہیں۔ شمیم حنفی کے یہ الفاظ اسی حقیقت کے غماز ہیں

> ''محمد حسن عسکری اور سلیم احمد کیلئے مسلم ثقافت اور ہماری ادبی روایت پر ہند اسلامی ثقافت کے اثرات کا مسئلہ کسی بیرونی حوالے کی حیثیت نہیں رکھتا تھا۔ ان کیلئے یہ مسئلہ ادب اور زندگی کی روایات کے تعین میں تجربے کے عمل کا ایک فطری حصہ تھا۔ شاید مختلف الانواع نفسیاتی جذباتی اور سماجی مجبوریوں کے احساس نے اس تجربے کی ضرورت سے ہمیں بے نیاز کر دیا'' ہے۔ (شمیم حنفی: ''اردو کی ادبی و تہذیبی روایت'' مشمولہ دنیا زاد، شمارہ ۱۳، اکتوبر ۲۰۰۴، ص ۲۴)

پاکستان کی عمومی ادبی فضاء میں بھی روایت کا یہ تصور، ادب کا کوئی خاص رجحان نہیں بن سکا۔ اس میں ادیبوں کی کسی کوتاہی کو دخل ہے یا اس تصور روایت میں خرابی کی کوئی صورت مضمر ہے، افسوس کے اس بات کا فیصلہ محض ادبی تنقید کے حدود کے اندر رہ کر نہیں ہو سکتا۔ اور ان حدود کو توڑنے کا حوصلہ نہایت ہی کمیاب ہے۔ اس کا ایک بنیادی سبب یہ ہے کہ عسکری اور سلیم احمد کے اندر ادب اور مذہبی تہذیب و روایت کے شعور کی جو اکائی تھی وہ ان کے بعد بکھر گئی ہے۔ اب ادیبوں کی مذہبی حسیت اور اہل مذہب کی ادبی حسیت دونوں مشکوک ہیں۔

تنقید کے ان تمام رجحانات کے بیچوں بیچ اب لگتا ہے کہ آہستہ آہستہ ایک ایسی تنقید کے تصور پر نقادوں میں اتفاق ہوتا جا رہا ہے جس نے طبع حسرت کی طرح ہر استاد سے فیض اٹھایا ہو۔ اس کا نام امتزاجی تنقید ہے۔ طرح طرح کی خود پرستیوں، مختلف تنقیدی مکاتب کی انتہا پسندیوں اور ان سے بننے والی یک رخی تصویر سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لئے امتزاجی تنقید کو خوش آمدید کہا جا رہا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے قیام پاکستان کے بعد کے متحارب تنقیدی منظرنامے میں اسی رجحان کو فروغ پاتے محسوس کیا ہے۔ (۴۶) اسی طرح ڈاکٹر جمیل جالبی نے بھی اپنی کتاب نئی تنقید کے ابتدائی دو مضامین میں پہلے سے چلے آ رہے معروف تنقیدی مکاتب --- سماجی، مارکسی، نفسیاتی، جمالیاتی، تاثراتی تنقید وغیرہ --- کی پیدا کردہ کثرت و محدودیت کے تناظر میں تنقید کے منصب کا تعین کرتے ہوئے نئی تنقید کے دائرے کو صرف ادب تک محدود نہ کر کے پوری زندگی پر پھیلانے کی ضرورت پر زور دیا تھا اور اس کے سترہ فرائض بتا کر لکھا تھا کہ ''نئی تنقید چونکہ امتزاجی مزاج کی حامل ہوگی اس لئے اس سطح کو بھی اسے تلاش و دریافت کرنا ہے جس پر یہ امتزاج ممکن ہو سکے''۔ (جمیل جالبی، نئی تنقید، ص ۲۴)

ادب اور زندگی کے ہر شعبے میں روز افزوں کثرت کے ذمہ دار صرف تنقیدی دبستان نہیں بلکہ جدید تہذیب میں عمل تقلیل (Reductionism) کی وہ کارفرمائی ہے جو مہارتوں کے تنوع کی آڑ میں تخصیص کے نام پر اعلیٰ تر مراتب وجود سے ارزل تا ارزل کا منظر پیش کرتی ہے۔ علوم کے دیگر شعبوں کی طرح ادبی تنقید بھی حسب توفیق اس میں شامل ہے۔ ایسے میں، یک امتزاج کی ضرورت تو یقیناً ہے اور عسکری ابتدائی زمانے میں جو مختلف علوم و فلسفات سے استفادے کی ضرورت پر زور دیتے تھے تو ان کا مقصد بھی یہی تھا۔ لیکن ان کی بعد کی تحریروں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ امتزاج کی اس مہم میں مشکل ترین امر، امتزاج کے نکتۂ اشتراک کا تعین ہے۔ کیا امتزاج کا مطلب صرف یہ ہوگا کہ کسی فن پارے کی ادبیت و قدر کے تعین کے لئے مختلف تنقیدی نظاموں نے جو اصول مقرر کئے، جو نظریاتی موقف اختیار کئے ہیں، انہیں کسی صائب تر معیار پر پرکھے بغیر، جمہوری طریقۂ انتخاب اور اعتدال پسندی کے تحت ''بیچ کا راستہ'' اختیار کر لیا جائے؟ یا ان نظریاتی موقفوں کو کسی کسوٹی پر پرکھ کر ان کی درستی نادرستی کا تعین پہلے ضروری ہے۔ ہمارا اب تک کا تجربہ یہ بتاتا ہے کہ پہلا طریقہ دل خوش کن نظر آنے کے باوجود دیر تک نہیں چلتا، اور دوسرے اس موقف میں (اپنے بھی خفا مجھ سے ہیں بیگانے بھی ناخوش کا) کا خطرہ رہتا ہے۔ اسی خطرے کا ایک نمونہ عسکری کے پیش کردہ معیار روایت میں ہے، جس سے بالآخر ''استرداد مطرب'' لازم آتا ہے، جس کی وجہ سے جالبی صاحب نے اسے ''گنبد بے در'' کہہ کر وہ پیرا لکھا تھا جس سے اقتباس کر کے ہم نے باب جدیدیت اور روایت کی آخری سطور لکھی ہیں، جو دیں پڑھ

لینا بہتر ہے۔ اس مشکل کا اندازہ جالبی صاحب کو سب سے زیادہ تھا۔ اسی لئے وہ عسکری جیسی ہی مشکلات کا ذکر کر کے "تناسب مضمون کی خاطر" اس بحث کو یہیں چھوڑ کر تنقید کی دوسری صورتوں کی طرف "پلٹ گئے تھے"۔ (نئی تنقید، ص ۴۳) کیونکہ اس گنبدِ بے در میں تا دیر سانس لینا عسکری جیسے حوصلے کا طالب ہے۔ باقی رہے وزیر آغا، تو ہم انتہائی احترام کے ساتھ عرض کرتے ہیں کہ ان کے اپنے اعتراف کے مطابق انہوں نے عسکری کے بعد کے موقف کو تفصیل سے کم ہی پڑھا ہے۔ (راقم سے وزیر آغا کی گفتگو، لاہور، مورخہ ۲۳ مارچ ۲۰۰۵)

حواشی ، باب ۷ جدید اردو تنقید کے مسائل اور محمد حسن عسکری

(۱) یہ کتاب پہلی مرتبہ ۱۹۲۷ء میں الہ آباد سے چھپی (بحوالہ رالف رسل) اور اس کا اردو ترجمہ مرزا محمد عسکری نے ۱۹۲۹ء میں کیا تھا، جو نول کشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ بحوالہ اردو کی ادبی تاریخیں، مرتبہ سلمان احمد، ص ۲۰

(۲) اردو ادب کے ان مورخین کے بارے میں مزید تفصیل کے لئے دیکھیے:

Pritchett Frances W., Preface, *Nets of Awareness*,

Russell Ralph, "How Not to Write the History of Urdu Literature", *Annual of Urdu Studies* v 6 (1987), Digital South Asia Library

http //dsal.uchicago edu/books/annualofurdustudies/toc.html?volume=6

علاوہ ازیں چند مفید مطلب امور کے لئے دیکھیے کلیم الدین احمد، "اردو ادب کی تاریخیں" اور "تاریخ ادب اردو کی تدوین"، مشمولہ اردو کی ادبی تاریخیں، مرتبہ سلمان احمد۔ اسی کتاب میں رالف رسل کے محولہ بالا مضمون کا نامکمل ترجمہ از عمر انصاری بھی شامل ہے۔

(۳) *Nets of Awareness*, chap.11, & note, 21

(۴) ملخص از محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص ۳۶، ۳۳، ۴۰: یاد رہے کہ ڈاکٹر محمد حسن نے یہ اقتباسات سلیم احمد کی رائے درست ثابت کرنے کی غرض سے نہیں دئے، بلکہ عورت، جنس اور عشق کے بارے میں رومانویوں کی عمومی رائے یہی ہے۔ حقیقی زندگی، حقیقی عورت اور حقیقی انسان، یعنی خود اپنی ذات کے حقیقی تقاضوں سے نظریں چراتے ہوئے ایک فرضی اور تخیلی دنیا آباد کر لینا جس میں گوشت پوست کے حقیقی تقاضوں والے انسانوں کے بجائے ان کی مفروضہ تصورات بستے ہیں۔

(۵) تفصیل کے لئے دیکھیے جابر علی سید، "اقبال کا تصورِ فن"، مشمولہ اقبال کا فنی ارتقاء

(۶) حوالوں اور اقبال کے اندر پائے جانے والے مبینہ "تضادات" کے لئے دیکھیے علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۱۲۰، ۱۷، ۱۱۳-۱۱؛ چند تضادات اور کمزوریوں کے باوجود جعفری نے اقبال کو ترقی پسند اور اشتراکی بنانے کی کوشش میں پنڈت جواہر لال نہرو وغیرہ پر اعتماد تو کیا، مگر اقبال کی ان اندرونی شہادتوں کو نظر انداز کر دیا جس میں اس نے اشتراکیت پر سخت تنقید کی ہے۔

(۷) سلیم احمد، "ادب اور شعور"، مشمولہ روایت، شمارہ ۲، ص ۳۱۴؛ ڈاکٹر محمد حسن، جو خود معروف ترقی پسند نقاد ہیں، کا کہنا ہے کہ مجنوں کی شخصیت کے یہ دو رجحانات ان کے تنقیدی مجموعوں "تنقیدی حاشیے" اور "ادب اور زندگی" میں دو الگ الگ خانوں میں بٹے نظر آتے ہیں۔ (اردو ادب میں رومانوی تحریک، ص ۸۴)

(۸) عبدالرحمن بجنوری، "محاسن کلام غالب"، مشمولہ غالب نام آور، ص ۲۷۲؛ یہ جملہ اصل میں بھی یونہی بے ربط و نامکمل ہے۔ ہم نے سیاق و سباق کی روشنی میں اسے مکمل کیا ہے۔

(۹) میرے خون کا دعویٰ، ص ۶۳؛ سبط حسن کا ایک اور انٹرویو بھی اسی تاثر کی تصدیق کرتا ہے۔ دیکھیے الطاف احمد قریشی، ادبی مکالمے، ص ۱۰۵

(۱۰) ملاحظہ ہو علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص ۱۲-۱۳؛ اور خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۳۱-۳۰

(۱۱) ادب اور انقلاب، ص ۵۱؛ یہ بھی دیکھنے کی بات ہے کہ ایک طرف تو ادب کو زندگی کا آئینہ قرار دیا جاتا ہے اور دوسری طرف اس ادب میں پلاسی و پانی پت کی لڑائی اور ٹیپو سلطان کی شکست پر خون چکاں نوحے نہ لکھے جانے اور اٹھارہ سو ستاون کے ہنگامے سے غالب کے خطوط خالی ہونے پر سر بھی پیٹا

جارہا ہے۔ ایضاً ص ۵۲

(۱۲) ادب اور انقلاب سے جستہ جستہ اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ "گمیلیف ۔۔۔ رجعت پرستانہ سازش کے الزام میں قتل کر دیا گیا"۔ (ادب اور انقلاب ص ۱۳۲) "یزینن ۔۔۔ ماحول اور شخصیت کی کشمکش اس کے لئے جان لیوا ہو گئی اور اس نے تیس سال کی عمر میں پھانسی لگا کر خودکشی کر لی"۔ (ایضاً ص ۱۳۵) زمیاتن، جس کے ناول 'ہم' پر ارباب وقت کا عتاب نازل ہوا تھا: "روس میں اشاعت کی اجازت نہ ملنے کی وجہ سے ۔۔۔ انگریزی میں امریکہ میں شائع ہوا تھا۔ اور اسی وجہ سے زمیاتن کو روس چھوڑ کر پیرس میں سکونت اختیار کرنا پڑی"۔ (ایضاً ص ۱۲۸۔۱۳۶) میکوویسکی کی انقلابی انجمن کے "تشدد نے جس کی زندگی دوبھر کر دی اور ۱۹۳۰ء میں وہ خودکشی کر کے مرگیا"۔ (ایضاً ص ۱۶۳) ورسکی "روس سے نکال دیا گیا"۔ (ایضاً ص ۱۶۶) وغیرہ وغیرہ۔ ان مثالوں کے علاوہ روس کے بعض جلاوطن ادیبوں سے پیرس میں اپنی ملاقاتوں کا احوال انہوں نے "گرد راہ" میں بھی لکھا ہے۔ لیکن چونکہ اس وقت تک سارے پوری "رجعت پسند" ہو چکے تھے اس لئے اس کے ذکر سے ہم گریز کرتے ہیں۔

(۱۳) یاد رہے کہ عسکری نے "جھلکیاں" ۱۹۴۳ء میں "جدید شاعری" کے عنوان جو معروف کام لکھے تھے وہ اسی مداوا کے رد عمل میں تھے۔ اس سے بھی اندازہ کیا جا سکتا ہے اس دور میں نئے ادب یا جدیدیت اور ترقی پسندی کو مترادف سمجھنا بڑی عام غلط فہمی تھی اور اس امر کی طرف عسکری نے بھی اشارہ کیا تھا۔ جھلکیاں، ص ۲۷

(۱۴) کشمیر کے مسئلے پر تو سجاد ظہیر نے انڈیا کے حق میں باقاعدہ مہم شروع کر رکھی تھی۔ (دیکھئے جھلکیاں، ص ۳۱۶، وتفصیل مزید فتح محمد ملک، منٹو ایک نئی تعبیر، ص ۳۶ و بعد

(۱۵) (حاشیہ نمبر ۱۵ اور ۱۶ کے تحت جو طویل عبارتیں آ رہی ہیں یہ اصل متن کے حصے کے تحت بھی پڑھی جا سکتی ہیں۔ لیکن متن کا "تنقیدی" تسلسل برقرار رکھنے کی خاطر انہیں حواشی میں رکھا گیا ہے۔)

اس پس منظر میں پہلے بھیمڑی کانفرنس کے منشور کے صرف متعلقہ حصے اور پھر لاہور کانفرنس کے منشور میں جھلکنے والی اس کی لفظیات و مطالب کا ایک نمونہ بلا تبصرہ پیش ہے:

> "ہماری آزادی کی لڑائی کے اس نئے دور میں ادب کے اندر بھی دو نئے رجحانات صاف دکھائی دے رہے ہیں۔ ایک طرف وہ ادیب ہیں جو لڑائی اور سرمایہ دارانہ تشدد کی مخالفت کرتے ہیں۔ جو پرانے ادب کی جمہوری روایات کو آگے بڑھاتے ہیں۔ دوسری طرف وہ ادیب ہیں جو ہندوستان کو سامراجیوں کی غلامی میں رہنے دینا چاہتے ہیں، جو سرمایہ دار حکومتوں کے ظلم و ستم کو سراہتے ہیں، جو دنیا کی جمہوری طاقتوں کے خلاف طرح طرح کی تہمتیں تراشتے ہیں اور جو پرانے ادب کی بہترین روایات کو ابھرنے سے روکتے ہیں۔ ان دونوں گروہوں کے درمیان کسی طرح سمجھوتہ ممکن نہیں۔ جو ادیب ان کے بیچ میں کھڑے ہو کر ایک تیسرا گروہ بنانے کی کوشش کرتے ہیں وہ دراصل عوام کو دھوکا دیتے ہیں اور رجعت پرست ادیبوں کی عوام دشمنی پر پردہ ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔۔۔
>
> وہ ادیب جو سرمایہ داروں کے دست نگر ہیں 'ادب برائے ادب' کے نعرے بلند کرتے ہیں، ادب میں انفرادیت کو سراہتے ہیں اور ایسا ادب پیش کرتے ہیں جو عریاں، فحش اور سنسنی پیدا کرنے والا ہوتا ہے، اور اس طرح لوگوں کو اس دھوکے میں رکھنا چاہتے ہیں کہ ان کا کسی سیاسی گروہ سے تعلق نہیں ہے۔۔۔ اس میں شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ ادب میں انفرادیت، اسلوب پرستی اور اسی طرح کے دوسرے رجعت پرستانہ رجحانات سرمایہ دار اور لوٹ کھسوٹ کرنے والے طبقے کے مفاد کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اسی طرح کا ادب جو بظاہر سیاست سے الگ معلوم ہوتا ہے دراصل عوام کو نشہ پلا کر دھوکا دیتا ہے اور ان کے دماغوں کو الجھائے رکھتا ہے"۔ (اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، ص ۹۲۔۹۱؛ اس کانفرنس کی روداد اور منشور کی تفصیل کے لئے دیکھئے ایضاً ص ۹۵۔۸۹)

پاکستان میں ہونے والی کانفرنس کا منشور:

> "جنگ آزادی کے اس نئے دور میں ہمارے ادب میں بھی دو رجحانات صاف دکھائی دے رہے ہیں۔ ایک طرف وہ ادیب اور فنکار ہیں جو پاکستان کے حکمراں گروہ کے ظلم و تشدد کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں، جو سچی آزادی، امن، جمہوریت اور اشتراکیت کے لیے جدوجہد کرنے والوں کا ساتھ دیتے ہیں، جو پرانے ادب کی جمہوری روایات کو آگے بڑھاتے ہیں۔۔۔ جن کی نگارشیں محنت کشوں کے قوائے عمل کو حرکت میں لاتی ہیں۔۔۔ دوسری طرف وہ ادیب ہیں جو حکمراں طبقے کے اغراض و مقاصد کی ترجمانی کرتے ہیں، اس کے ظلم و تشدد کو سراہتے ہیں یا اس پر پردہ ڈالتے ہیں، جمہوری خیالات اور جمہوری تحریکوں کی مخالفت کرتے ہیں، پرانے ادب کی جمہوری روایات کو ابھرنے سے روکتے ہیں اور اپنی تحریروں سے لوگوں میں پست ہمتی، بے عملی اور ذہنی الجھاؤ پیدا کرتے ہیں۔ جو ادیب ان دو

قوتوں سے تصادم، دبی صفوں کے درمیان کھڑے ہو کر تیسرا گروہ بننا چاہتے ہیں یا غیر جانبداری کا دعویٰ کرتے ہیں یا ان دونوں گروہوں میں سمجھوتہ کرانے کی کوشش کرتے ہیں وہ دراصل عوام کو دھوکا دیتے ہیں۔۔۔

پاکستان میں رجعت پرست ادیبوں کے کئی گروہ پائے جاتے ہیں۔ ایک گروہ 'ادب برائے ادب' والوں کا ہے، جن کو کسی خیال کے اچھے یا برے، مفید یا مضرت رساں ہونے سے سروکار نہیں ہوتا۔ وہ صرف یہ دیکھتے ہیں کہ خیال، وہ کتنا ہی زہریلا خیال کیوں نہ ہو، ادا کس طرح کیا گیا ہے۔ وہ معنی اور اسلوب کو الگ کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اور اس طرح معنی اور اسلوب کی نامیاتی وحدت کو الگ الگ خانوں میں بانٹ دیتے ہیں۔ ادب برائے ادب کا راگ الاپنے والے دراصل اس طبقے کے مفاد اور مقاصد کی حمایت کرتے ہیں جو موجودہ سماجی ڈھانچے کو بدلنا نہیں چاہتا۔۔۔ دوسرا گروہ ان نام نہاد 'پاکستانی ادیبوں' کا ہے، جو اپنی تحریروں میں انتہائی گھناؤنی اور زہریلی قسم کی وطن پرستی کی تبلیغ کرتے ہیں۔ دراصل انہیں پاکستان سے محبت بھی نہیں۔ جب وہ 'پاکستانی ادب' کا نعرہ لگاتے ہیں، تو ان کی مراد اس ادب سے نہیں ہوتی جس میں پاکستان کے پچانوے فی صدی عوام کی کلفتوں اور خواہشوں کا تذکرہ ہو، بلکہ ان کی مراد اس ادب سے ہوتی ہے جس میں پاکستان کے برسر اقتدار طبقے کی نام نہاد قومی خدمات کو سراہا گیا ہو۔۔۔۔ یہ ادیب ہمارے دشمن ہیں۔۔۔۔

تیسرا گروہ ان ادیبوں کا ہے جو اسلامی ادب کے نام پر رجعت پرستی کا پرچار کرتے ہیں۔ دراصل ان ادیبوں کو اسلام سے کوئی دلچسپی نہیں، نہیں انسان کی روحانی قدروں سے اور اخلاقی اصولوں سے بھی کوئی لگاؤ نہیں۔ وہ خود اپنے بنائے ہوئے اصولوں پر عمل بھی نہیں کرتے۔ یہ رجعت پرست ادیب لوگوں کے مذہبی جذبات سے ناجائز فائدہ اٹھاتے ہیں۔ جو کام پاکستان کے سرمایہ دار حکمران ان دنوں اسلامی نظام اور اسلامی حکومت کے نعروں سے لیتے ہیں، وہ کام ان کے نقارچی، نام نہاد اسلامی ادب سے لینا چاہتے ہیں یعنی اسلام کی آڑ لے کر سرمایہ داری نظام کی خرابیوں پر پردہ ڈالنا اور جو کچھ یہاں ہو رہا ہے لوگوں کو یہ باور کرانا کہ وہ اسلامی تعلیمات کے مطابق ہے۔۔

پھر وہ ادیب ہیں جو فرائڈ اور دوسرے بورژوا ماہرین نفسیات کے تتبع میں نفسیاتی موشگافی کے کرتب دکھا کر اور انفرادیت پرستی کی تلقین کر کے لوگوں کو اس دھوکے میں مبتلا کرتے ہیں کہ ہماری پریشانیوں اور تکلیفوں کا باعث موجودہ سماجی نظام نہیں بلکہ ساری خرابی ہمارے ذہن کی ہے۔ یہاں ان فحش نگار اور عریاں نویس ادیبوں کا ذکر بھی ضروری ہے جو آج کل کے جنسی تعلقات اور جنسی اخلاق کو موجودہ سماجی پس منظر سے الگ کر کے دیکھتے ہیں اور محبت کے جذبے کی توہین اور تذلیل کرتے ہیں۔۔۔ غرض اس گروہ کے تمام ادیبوں کا ادب مکاری، جھوٹ اور دغابازی کا ادب ہے۔ انسانیت، جمہوریت اور امن کے دشمنوں کا ادب ہے۔ عوام سے غداری کرنے والوں کا ادب ہے، پست ہمتی، یاسیت، وہم پرستی اور اخلاقی پستی کی تلقین کرنے والوں کا ادب ہے، ان لوگوں کا ادب ہے جو انسان کو آگے لے جانے کے بجائے پیچھے لے جانا چاہتے ہیں۔ ہمارا حکمران طبقہ ان ادیبوں کو سراہتا ہے اور ان کی رجعت پرست تحریروں کی ہمت افزائی کرتا ہے۔ (''منشور، ترقی پسند مصنفین پاکستان'' سویرا، شمارہ ۷، ۸، لاہور، نیا ادارہ، ص ۲۸۔۳۵)

(۱۹) کسی جماعت یا گروہ کو اپنے نظریات متعین کرنے اور ان کی نشر و اشاعت کا پورا حق ہے مگر اپنے مخالفوں کے ساتھ یہ سلوک اس فسطائیت کی بدترین مثال تھی جس کا مرتکب ترقی پسند، سامراجی قوتوں، سرمایہ دار طبقوں اور ان کی نمائندہ حکومتوں بشمول اس وقت کی مسلم لیگی قیادت کو قرار دیتے رہے تھے۔ ہم نے اختر حسین رائے پوری کے مضمون ''سوویت روس کا ادب'' کے حوالے سے بالتفصیل اشارہ کیا ہے کہ سوویت روس میں اشتراکی صراط مستقیم سے ہٹنے والے ادبا کو کن کن آزمائشوں سے گزرنا پڑا تھا۔ یہاں ترقی پسندوں کو اگر طاقت حاصل ہو گئی ہوتی تو وہ جو کچھ کرتے، اس کا اندازہ کرنے کے لئے کسی الہامی بصیرت کی ضرورت نہیں۔ اس ادبی بائیکاٹ اور اپنے مخالفوں کو ادبی لٹیرے، رجعت پسند، عوام دشمن اور حکمرانوں کے نقارچی وغیرہ کے القابات نے ہوا کا رخ ضرور بتا دیا تھا۔ اس طرح عسکری کے ان بدترین اندیشوں کی تصدیق بھی ہو گئی تھی جن کے مطابق انہوں نے اجتماعیت پرستی کو بخواہ وہ مسلم لیگیوں کی ہو یا کمیونسٹوں کی، خطرناک قرار دیا تھا۔ (حوالوں اور اشاروں کے لئے دیکھئے باب ''فکشن، آرٹ اور تخلیقی عمل'') اس کے بعد اجمل کمال کا یہ کہنا کیا اہمیت رکھتا ہے کہ تقسیم کے بعد ہندوستان و پاکستان میں سے کہیں بھی کمیونسٹ پارٹی کو اقتدار نہیں ملا اس لئے عسکری کے اس خیال کی تصدیق یا تردید نہیں ہو سکی۔ (آج شمارہ ۳۲، ص ۲۱۱) اس جارحیت کے بعد ترقی پسندوں کو اپنی غلطی کا احساس تو جلد ہی ہو گیا تھا کیونکہ اپنے ادبی مخالفوں کو گھٹنے ٹیکنے پر مجبور کرنے اور انہیں گمنامی کی موت مارنے کا منصوبہ کسی طرح کامیاب ہوتا نظر نہ آیا تھا جس کی طرف ڈاکٹر عبدالسلام خورشید نے منٹو کے نام ایک خط میں اشارہ کیا تھا۔ (دیکھئے اردو ادب، شمارہ ۲، ص ۱۷۰ تا بعد) بعد میں بائیکاٹ کے اس فعل کی طرح طرح سے تاویلیں اور تخن سازیاں کی گئیں۔ اس ضمن میں سب سے مضحکہ خیز اور تکلیف دہ رویہ بزرگ افسانہ نگار اور شاعر احمد ندیم قاسمی کا رہا جنہوں نے پاکستان بننے کے بعد منٹو کے فکر و خیال اور افسانوی شعور میں آنے والی ادبی و تہذیبی تبدیلی کو ترقی پسندی کے مخصوص تصور کے مطابق نہ پا کر اس سے اختلاف کے اظہار کا یہ انوکھا

طریقہ نکالا کہ منٹو جیسے لبرل، سیکولر اور وسیع المشرب "ترقی پسند" کو "خراب" کرنے کی ساری ذمہ داری عسکری کے سر ڈال دی تھی۔

سیاہ حاشیے منٹو کی یادگار تحریروں میں سے ہے جس پر ایک اور حاشیہ عسکری کے دیباچے کی صورت لگا ہوا تھا۔ ہمارے دوست اجمل کمال آج بھی ترقی پسندوں کی پچاس سالہ پرانی باتوں کو دہراتے ہوئے لکھ رہے ہیں کہ تقسیم کے بعد عسکری کی منٹو سے دوستی موقع پرستی کے تحت تھی، اور انہیں منٹو پر قبضہ جمانے کا موقع اُس وقت ملا جب ترقی پسندوں نے ایک احمقانہ قرارداد کے ذریعے متعلق ادیبوں کا بائیکاٹ کر دیا تھا۔ جیسا کہ ہم سوانحی باب میں لکھ آئے ہیں کہ منٹو سے عسکری کی دوستی ۱۹۳۸ سے اور تعلق اس سے بھی پرانا تھا۔ جبکہ بہ اصطلاح عبدالسلام خورشید "ادبی پبلک سیفٹی ایکٹ" (اردو ادب، شمارہ ۲، ص ۳۲۰) کے تحت ترقی پسندوں کی قرارداد مقاطعہ کی منظوری نومبر ۱۹۴۹ء میں آئی تھی، لہٰذا اس قرارداد کے بعد منٹو پر قبضہ جمانے والی بات تو صریحاً غلط ہے۔ اور ترقی پسندوں کا اصل مقاطعہ تو عسکری سے تھا منٹو کو زیادہ قیمت عسکری کے نقطۂ نظر سے ہم نوائی کی وجہ سے ادا کرنی پڑی تھی۔ اس حاشیے سے ترقی پسندوں کی لگائی اُس آگ پر تیل کا کام کیا جسے منٹو کو رجعت پرست قرار دلوانے کے نام پر ہوا دی جا رہی تھی۔ بعد میں عسکری اور منٹو نے مل کر جب دو ماہی اردو ادب شائع کرنے کا ارادہ کیا تو اس آگ کی تپش اور بھی بڑھ گئی اور انہوں نے دشنام و ملامت کا ایک بازار گرم کر دیا۔ پھر فیض ہی کی زبانی وہ حال ہوا کہ

چھوڑا نہیں غیروں نے کوئی ناوکِ دشنام   چھوٹی نہیں اپنوں سے کوئی طرزِ ملامت

اردو ادب کے پہلے شمارے کے اداریے میں عسکری اور منٹو نے ان جملوں اور باتوں کو لکھا تھا کہ

"اردو ادب شائع ہونا تو دور رہا، ابھی پوری طرح مرتب بھی نہیں ہوا تھا کہ دنیائے ادب میں ایک افسانہ بن گیا۔ کسی کو خطرہ پیدا ہوا کہ رجعت پسندوں کا محاذ بن رہا ہے۔ کسی کو دھڑکا ہوا کہ یہ کوئی پیری مریدی کا سلسلہ ہے۔ کسی کو پتہ چلا کہ یہ رسالہ پاکستان کی حکومت کا ایجنٹ ہوگا۔ اسی رسالے کے دم سے اردو میں ایک نئی صنفِ ادب 'کھلے خط' کا اضافہ ہوا، غرض لوگ طرح طرح سے کھلے"۔ (اردو ادب، شمارہ ۱، اداریہ؛ گو کہ اس اداریے پر نام عسکری اور منٹو دونوں کا ہے، مگر اسلوب کی کاٹ چغلی کھائے دیتا ہے کہ یہ منٹو کی تحریر ہے۔)

"کھلے خط کی نئی صنف" سے اشارہ احمد ندیم قاسمی کے اس مشہور خط کی طرف ہے جس میں انہوں نے منٹو کی "گمراہی" کی ساری ذمہ داری عسکری کے سر ڈال دی تھی۔ بعد میں احمد ندیم قاسمی اس پوری صورت حال کو ٹون ڈاؤن کرنے کی پوری کوشش کرتے رہے ہیں۔ (ادبی معاملے، ص ۶۵ و بعد، "رواں دواں"، احمد ندیم قاسمی کا کالم،

(Ahmed Nadeem Qasmi on Manto, http //istaara0 tripod com/id13.html

کہ میرا خط پڑھنے کے بعد منٹو نے کسی خاص ردعمل کا اظہار نہ کیا اور ہماری دوستی یوں ہی چلتی رہی تھی وغیرہ وغیرہ۔ مگر منٹو کے مجموعے یزید کا اختتامیہ ان باتوں کی تصدیق نہیں کرتا، جس میں منٹو نے تمام قرض چکا دیا ہے:

"مجھے اس وقت دکھ ہوا، بہت بڑا دکھ، جب میرے چند ہم عصروں نے میری اس کوشش کا مضحکہ اڑایا۔ مجھے لطیفہ باز، یاوہ گو، بنکی، نامعقول اور رجعت پسند کہا گیا۔ میرے ایک عزیز دوست نے تو یہاں تک کہا کہ میں نے لاشوں کی جیبوں میں سے سگرٹ کے ٹکڑے، انگوٹھیاں اور اسی قسم کی دوسری چیزیں نکال نکال کر جمع کی ہیں۔ اس عزیز نے میرے نام ایک کھلی چٹھی بھی شائع کی جو وہ بڑی آسانی سے مجھے خود دے سکتے تھے۔ اس میں بھی انہوں نے سیاہ حاشیے کی تضحیک میں کھلے طور پر فنکاری کی۔ مجھے غصہ تھا، اس کا نہیں کہ الف نے مجھے کیوں غلط سمجھا۔ مجھے غصہ تھا اس بات کا کہ الف نے محض فیشن کے طور پر منظم و منتظم تحریک کی انگلی پکڑ کر بیرونی سیاست کے مفقود ابرو کے اشارے پر میری نیت پر شک کیا اور مجھے اس کسوٹی پر پرکھا جس پر صرف "سرخی" ہی سونا تھی"۔ (منٹو، اختتامیہ برائے "جیب کفن"، مشمولہ کلیاتِ منٹو، ج ۱، ص ۲۰۳-۲۰۲)

قاسمی کا موقف ہے کہ "یہ عسکری صاحب ہی کی سازش تھی کہ منٹو کے ہاں ترقی پسندی کی رو جاری نہ رہ سکی"۔ (ادبی معاملے، ص ۷۳) جب کہ اس کے برعکس ممتاز حسین کا کہنا تھا کہ "جب منٹو نے انسانیت کی موت کے غم میں اپنے صفحات کے حاشیے کو سیاہ کیا تو اس وقت بھی ترقی پسندی کی ایک لکیر اس کے سیاہ حاشیے میں موجود تھی" اور پھر بغیر کسی شہادت کے یہ لکھا کہ "منٹو کو ... اس بات کا بھی پچھتاوا رہا کہ کاش وہ ان حضرت (عسکری) سے دیباچہ نہ لکھواتا"۔ (ادب اور شعور، ص ۲۶۹) سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ سب درست ہے تو پھر منٹو کے مجموعے چغد کے دیباچے کا کیا جواز ہے جس میں اس نے بتفصیل بتایا ہے کہ اس کے وہ افسانے جن کی ترقی پسند پہلے بہت تعریف کرتے تھے، اس کے پاکستان ہجرت کر آنے کے بعد یکایک معتوب قرار پا گئے تھے۔ نام نہاد ترقی پسندوں کی یہی الٹی سیدھی قدریں تھیں جو منٹو کو بہت کھلتی تھیں۔ اصل میں ترقی پسندوں کو اختلاف منٹو کے افسانوں سے نہیں بلکہ اس کے فنی شعور میں آنے والی اس تبدیلی کا رنج تھا جو "پاکستانیت سے آلودہ" ہو گئی تھی۔ ورنہ بمبئی میں بیٹھے علی سردار جعفری اور لاہور میں

منٹو بنام احمد ندیم قاسمی کے خطوط میں عسکری کے حوالے سے وہ حیرت انگیز مماثلتیں نہ ہوتیں، جن کی طرف جریدہ کے افتتاحیے اور چند کے دیباچے میں اشارے ہیں۔ بقول منٹو کے عسکری کے دیباچے کی وجہ سے "سیاہ حاشیے پریس کی سیاہی لگنے سے پہلے ہی روسیاہ کر کے رجعت پسندی کی ٹوکری میں پھینک دی گئی" تھی۔ (دیباچہ چغد، از منٹو، تفصیل فتح محمد ملک، منٹو۔ایک نئی تعبیر) بمبئی میں عسکری اور منٹو کے تعلق پر جو پیچ و تاب تھے اس کا اندازہ ماہ نامہ اردو ادب، شمارہ ۲ میں شامل محمد علوی کے خط سے ہوتا ہے۔ بطور نمونہ یہ جملے دیکھیے: "انجمن ترقی پسند مصنفین، بمبئی کے مسلسل کئی جلسوں میں بحث کا موضوع منٹو، عسکری، سیاہ حاشیے اور اردو ادب رہا ہے۔ وہ لوگ جو اب تک منٹو کو ترقی پسند کہنے میں فخر محسوس کرتے تھے، یک لخت اسے رجعت پسند کہنے لگ گئے۔ یعنی اب تک جو ان کیلئے ترقی پسند تھا، منٹو اور عسکری کے تعاون کی وجہ سے سب کا سب رجعت پسند بن گیا"۔ (اردو ادب، شمارہ ۲، ص ۳۱۳) اور احمد ندیم قاسمی نے جب ایک کھلے خط میں منٹو کو مخاطب کر کے عسکری کے خیالات سے پناہ مانگنے کی تلقین کی تو کچھ اس طرح کے جملے وجود میں آئے:

"عسکری (کاش عسکری نے فرانسیسی زبان نہ پڑھی ہوتی) جس کی ذہانت اندھا دھند مطالعے کے صحراؤں میں بھٹک چکی ہے، اس شان سے ابھرا ہے کہ منٹو کے خط و خال صرف غیر نمایاں ہی نہیں، بگڑے بگڑے سے بھی ہیں۔ عسکری کو آپ سے ایک ضروری کام ہے اور وہ ہے ترقی پسندوں کی صفوں میں انتشار۔ آپ نے جانے کیا کیسے مان لیا کہ حسن عسکری تو پاکستان کا بہت ہی بڑا نقاد ہے؟ لطف یہ ہے کہ اس تعریف و توصیف کے عین وسط میں رسالہ "اردو ادب" طعنہ زن ہے، جس کو آپ دونوں مرتب کر رہے ہیں۔ منٹو اور عسکری -- زندگی اور خوابیدگی --- آگ اور پانی! ہمارا سانیہ گا بھائی، آپ حسن عسکری کو راہ راست پر لانے نکلے تھے مگر ان کے فنی باغیچے میں مصنوعی پھولوں کی تزک بھڑک دیکھ کر اپنی راہ ہی سے دور ہٹے جا رہے ہیں۔ عسکری کو پھر سے اپنے افسانوں کے بجائے اپنے نظریات سے متاثر کر کے اپنی صفوں میں لائیے اور اگر آپ ایسا نہیں کر سکتے تو اس تحریک سے آپ تو دامن نہ چھڑائیے جسے آپ کے فن اور آپ کے اثرات پر ہمیشہ ناز رہے گا۔ آپ کی ذات سے پاکستان کو ان گنت توقعات ہیں۔ اس تعمیری دور میں ادب برائے ادب کی الجھن سے بچیئے۔ 'اردو ادب' ضرور نکالیے مگر ایک معین نظریے کے ساتھ۔ حسن عسکری سے ضرور تعاون کیجیے مگر ان کے نظریات کو مشرف بہ زندگی کرنے کے بعد"۔ ("منٹو کے نام کھلا خط" از احمد ندیم قاسمی، مشمولہ سنگ میل، پشاور، ۱۵ ستمبر ۱۹۴۸ء اور اب یہ ان کی کتاب میرے ہم سفر، میں شامل ہے، ص ۷۷-۷۸)

ادھر اجمل کمال نے بھی منٹو کے سیاہ حاشیے اور عسکری کے دیباچے میں "کوئی شے مشترک نہ پا کر اسے منٹو کی غلط تعبیر قرار دیا ہے"۔ سوال یہ ہے کہ سابقہ ترقی پسند ہوں یا حالیہ جدیدیت پرست، اتنا کچھ کہنے کی بجائے یہ کیوں نہیں بتاتے کہ اگر منٹو وہ نہیں تھا جو عسکری کہتے ہیں بلکہ وہ کچھ تھا جو یہ لوگ کہتے ہیں تو آخر منٹو نے یہ دیباچہ اپنی کتاب میں شامل کیوں کیا؟ اور جریدہ کا افتتاحیہ چغد کا بر سطر دیباچہ کیوں لکھا تھا؟ یہاں یہ بتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ عسکری نے یہ تحریر اصلاً سیاہ حاشیے کیلئے نہیں بلکہ ممتاز شیریں کے نیا دور کیلئے لکھی تھی، منٹو نے اسے دیکھا تو سیاہ حاشیے کیلئے پسند کر لیا۔ (دیکھیے مکتوب عسکری بنام ممتاز شیریں، ۲۰ جولائی ۱۹۴۸ء، مشمولہ مکاتیب عسکری، ص ۸۲)

کچھ ایسے ہی امور کے پیش نظر فتح محمد ملک نے یہ کہا تھا:

"جو بات علی سردار جعفری نے بمبئی سے منٹو کے نام اپنے متذکرہ بالا خط میں کہی ہے، وہی بات لاہور سے احمد ندیم قاسمی نے منٹو کے نام اپنے ۱۵ ستمبر ۱۹۴۸ء کے طویل کھلے خط میں کہی ہے۔ ندیم صاحب کے خیال میں منٹو کو عسکری نے گمراہ کیا ہے اور عسکری کو وسعت مطالعہ نے۔ تیرہ صفحات پر پھیلا ہوا یہ خط دراصل محمد حسن عسکری کی نثری ہجو ہے۔ یہ بات بہت معنی خیز ہے کہ سعادت حسن منٹو اور حسن عسکری کی ادبی رفاقت پر برصغیر کے ترقی پسندوں میں گہرے غم و غصہ کی لہریں دوڑنے لگی تھیں۔ جب منٹو اور عسکری کی مشترک ادارت میں رسالہ 'اردو ادب' کا پہلا شمارہ منظر عام پر آیا تو اس غم و غصہ نے ایک باقاعدہ عملی پروگرام کی شکل اختیار کر لی۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے اجلاس میں سعادت حسن منٹو سمیت چند ناموار ادیبوں کے بائیکاٹ کی ایک باقاعدہ قرارداد منظور کر لی گئی۔ چنانچہ 'اردو ادب' کے دوسرے اور آخری شمارے میں منٹو نے 'اردو ادب' سے ترقی پسندوں کے بائیکاٹ کی اطلاعات پر مشتمل خطوط پر 'حقہ پانی بند' کی سرخی جما دی۔ اس سلسلے میں احمد ندیم قاسمی کے خط کا پورا متن پڑھنا دلچسپی سے خالی نہیں"۔ (منٹو۔نئی تعبیر، ص ۴۹)

'حقہ پانی بند' کرنے والی اس قرارداد کا لطیفہ یہ ہوا کہ یہ سانپ کے منہ میں چھچھوندر بن گئی۔ بعد میں قاسمی صاحب طرح طرح کی تاویلوں کے ذریعے خود کو اس سے بری الذمہ قرار دینے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ آپ شروع میں اس سے پوری طرح متفق تھے، بلکہ جب رسالہ ادب لطیف نے اپنے اداریے میں اس انتہا پسندانہ قدم سے اختلاف کا اظہار کیا تو احمد ندیم قاسمی نے ادارہ ادب لطیف سے نہ صرف پارٹی لائن

سے انحراف کرنے پر کوتاہ اندازے سے جواب طلبی کی بلکہ اس مقاطعے کا اخلاقی، سماجی اور ادبی جواز مہیا کر کے مزید دلائل سے اس اقدام کو ضروری قرار دیا تھا۔ ذیل میں پہلے سویرا شمارہ ۷، ۸ سے اس کانفرنس کی کارروائی کے کچھ اقتباسات دیے جا رہے ہیں اور پھر ان کے حق میں قاسمی صاحب کے دلائل۔

''رجعت پسند ادیبوں اور رسالوں سے انقطاع"۔ اب تک رجعت پسند، احیا پرست اور ہیئت زدہ اور فحش نویس ادیب، ترقی پسند رسالوں اور خود، انجمن ترقی پسند مصنفین کے پلیٹ فارم سے ناجائز فائدہ اٹھا رہے تھے۔ ادھر ترقی پسند مصنفین نے رجعت پسند اور نام نہاد غیر جانب دار رسالوں میں لکھ کر، اپنے پڑھنے والوں کو مسلسل غلط فہمی میں مبتلا کر رکھا تھا۔ ملک کے سیاسی و سماجی حالات اور انجمن کے نئے انقلابی منشور نے اب اصلاح پسندی اور سمجھوتے بازی کی کوئی گنجائش نہیں چھوڑی تھی۔ اس لئے کانفرنس میں ایک قرارداد کے ذریعے ان ادیبوں اور رسالوں سے مکمل انقطاع کا اعلان کیا گیا۔ اس تجویز پر ملک بھر کے ادبی حلقے چونک اٹھے ہیں۔ لیکن یہ قرارداد ترقی پسند ادیبوں اور ترقی پسند ادب پڑھنے والوں کی نظریاتی صفائی کے سلسلے میں بہت مفید رہی ہے۔ <u>ترقی پسند مصنفین کی یہ علانیہ جانبداری ایک بہت بڑی مہم کی ابتدا ہے</u>۔۔۔ (کیونکہ) ادیب یا تو ترقی پسند ہے یا ترقی پسند نہیں ہے"۔ (''جائزے۔ ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس''، مشمولہ سویرا، ص ۲۳۳)

احمد ندیم قاسمی کی ادارہ ادب لطیف سے جواب طلبی اور انقطاع کے حق میں دلائل:

''ادارۂ ادب لطیف نے رجعتی ادیبوں اور رسالوں کے انقطاع کے سلسلے میں جان بوجھ کر ایک غلط بیانی سے کام لیا ہے۔ سے یہ لکھنے کی جرأت نہیں ہوئی کہ انقطاع کی یہ قرارداد کل پاکستان ترقی پسند مصنفین کانفرنس کے پہلے، جلاس میں اتفاق رائے سے منظور ہوئی اور جب اسے کھلے اجلاس میں پڑھا گیا تو کانفرنس کا پنڈال دیر تک تالیوں سے گونجتا رہا۔ ادارے نے صرف یہ لکھنے پر اکتفا کیا ہے کہ 'ترقی پسندوں کے ایک حلقے میں اس بات پر بھی زور دیا جاتا ہے'۔ یہ ایک حلقہ کونسا ہے؟ اور کیا پاکستان بھر کے ترقی پسند ادیب مندوبین کی حیثیت سے اس اجلاس میں جمع نہیں ہوئے تھے، اور کیا ادب لطیف کے علاوہ کے دو معتبر رکن بھی مندوبین میں شریک نہیں تھے، اور کیا انہوں نے اس قرارداد کے خلاف ووٹ دیا؟ پھر ادارے نے جو یہ غلط فہمی پھیلائی ہے اس کے پس پردہ نیت کا کوئی پہلو ہے! کیا ہے؟ اگر قرارداد سے اختلاف ہی کرنا تھا تو صاف الفاظ میں لکھ دیا جاتا کہ 'یہ قرارداد متفقہ طور پر کل پاکستان ترقی پسند مصنفین کانفرنس میں منظور ہو چکی ہے لیکن ہم اس سے متفق نہیں ہیں، گرچہ اتفاق کرنے والوں میں ہم بھی شامل تھے"۔

(یہی سوال خود قاسمی صاحب سے بھی کیا جانا چاہیے کہ کیا انہوں نے اس قرارداد کے خلاف ووٹ دیا تھا؟ وہ آگے چل کر لکھتے ہیں کہ)

''ہوسکتا ہے ادارۂ ادب لطیف کے ذہن میں یہ خیال ہو کہ انقطاع کی پالیسی کیوں وضع کی گئی، اس کی سماجی ضرورت کیا تھی، یہ قدم کیوں اٹھایا گیا، اور آج کیوں اٹھایا گیا؟ اس سے پہلے اس قسم کے انقطاع کو کیوں ضروری نہیں سمجھا گیا؟ اس سوال کا جواب بھی سماجی اور سیاسی حالات کے مطالعے کے بغیر سمجھ میں نہیں آسکے گا۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ ماضی میں ہم سے غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ (ان غلطیوں کی نوعیت یہ بتائی گئی کہ تقسیم سے پہلے ترقی پسندوں کا محاذ بہت پھیلا ہوا تھا اور وہ برطانوی سامراج کو دیس نکالا دینے کے کام میں مصروف تھے اس لئے اس وقت ان ادیبوں کو قبول کیے رکھنا اس کی مجبوری تھی مگر اب ان سے نبٹنا ضروری ہو گیا ہے، کیونکہ) حکمرانوں کی طرح یہ مفاد پرست ادیب بھی ترقی پسندی ہی کا لبادہ اوڑھ کر آئے اور پردے ہی پردے میں احیا پرستی، قومی و نسلی تفوق، انفرادیت پرستی، غیر جانبداری، روحانیت، کلبیت، ہیئت، لذت پرستی، اسلوب پرستی، اور بے شمار فراری اور ہوائی رجحانات کا زہر پھیلانا شروع کیا کہ اگر ان کی خدمت میں ترقی پسند رسالوں کے صفحات اسی فراخ دلی سے پیش کیے جاتے رہتے تو اس سے بڑھ کر ترقی دشمنی کا اور کوئی ذریعہ نہ تھا"۔ (احمد ندیم قاسمی، ''ادارۂ ادب لطیف جواب دے" سویرا ۸، ۷، ص ۲۶۱۔۲۵۹، ۲۵۵۔۲۵۴)

آگے قاسمی صاحب نے اس مقاطعے کی زد میں آنے والے ادیبوں اور رسائل کے نام دیے ہیں جو یہ ہیں عزیز احمد، اختر حسین رائے پوری، احمد علی، ممتاز شیریں، ن م راشد، ممتاز مفتی، سعادت حسن منٹو، قرۃ العین حیدر، محمد دین تاثیر، شفیق الرحمن، اور محمد حسن عسکری، اور رسائل میں، ماہ نو، ساقی، اردو ادب، اور نقوش بھی شامل تھے۔ یہ فہرست اور بھی طویل ہونے والی تھی اگر ترقی پسندوں کو طاقت حاصل ہو جاتی، جیسا کہ خود اس کارروائی میں درج ہے کہ <u>یہ تو ایک بڑی مہم کی ابتدا ہے</u>۔ بعد میں قاسمی صاحب نے اس قرارداد کو غلطی کہنا شروع کر دیا، بلکہ خود کو اس سے بری الذمہ بھی قرار دیا (میرے ہم سفر، ص ۹۲)۔ مگر قاسمی را حافظہ نہ باشد، وہ بھول گئے کہ اس سے قبل وہ ان ادیبوں کو قبول کیے رکھنے کے عمل کو غلطی لکھ چکے تھے اور قرارداد کے ذریعے اس غلطی کی تلافی بھی کی اور اس کی ضرورت کے حق میں دلائل بھی دیے تھے۔

بہر حال یہ سب کچھ اب تاریخ کا حصہ ہے، مگر تاریخ کو مسخ کرنے کی کوشش اتنی آسانی سے تاریخ کا حصہ نہیں بن سکتی۔ تنقید کے جملہ فرائض

میں سے ایک یہ بھی بتایا گیا ہے کہ وہ دوسروں کو جھوٹ بولنے سے تو نہیں روک سکتی مگر یہ کوشش ضرور کر سکتی ہے کہ جھوٹ بطور سچ کے مستحکم نہ ہونے پائے (Watson, The Literary Critics, p 9)۔ محمد حسن عسکری اور منٹو کی اس زمانے کی تحریروں کو دیکھیں تو وہ آج بھی ہمارے لئے یہ فریضہ سرانجام دیتی نظر آتی ہیں۔ کچھ ایسی ہی تحریروں کی روشنی میں فتح محمد ملک نے جب پاکستان کی سابقہ ادبی، ثقافتی و سیاسی تاریخ کا جائزہ لیا تو یہ نتیجہ نکالا کہ

> "یہ ہیں وہ اسباب جن کی بنا پر پاکستان کی انجمن ترقی پسند مصنفین نے سعادت حسن منٹو کو رجعت پسند قرار دے دیا تھا۔ ستم بالائے ستم یہ ہے کہ منٹو کا بائیکاٹ کرنے والی اس تنظیم کے سربراہ منٹو کے عزیز ترین دوست احمد ندیم قاسمی تھے۔ جنھوں نے منٹو کی اس 'گمراہی' کی ساری ذمہ داری محمد عسکری پر ڈال دی تھی۔ وقت نے اس حقیقت کو ثابت کر دیا ہے کہ غلطی پر منٹو اور عسکری نہ تھے بلکہ انڈین کمیونسٹ پارٹی کی تراشیدہ پارٹی لائن کی غلامانہ پیروی کے مرتکب پاکستانی ترقی پسند تھے۔ منٹو اور عسکری ہر دو کی غلطی اگر کوئی تھی تو وہ ان کی سچی اور کھری پاکستانیت تھی"۔ (منٹو۔ ایک نئی تعبیر، ص ۵۵)

حال ہی میں احمد ندیم قاسمی نے اپنے دوست فتح محمد ملک پر ناراضگی کا اظہار کرتے ہوئے لکھا کہ انھوں نے مجھے کمیونسٹ پارٹی کی پالیسی کا تابعدار لکھ دیا حالانکہ وہ کھلا کھلا تو میرے اپنے ذہن کی 'معصومانہ حرکت' تھی۔ ("رواں دواں" کالم از احمد ندیم قاسمی مشمولہ جنگ ۹ فروری ۲۰۰۵) بڑھاپے میں جوانی کی حرکات کو معصوم قرار دینے کی خواہش ایک فطری عمل ہے مگر اس سادگی پر مرنے کی خواہش کو سردست مؤخر کرتے ہوئے ہم صرف اتنا عرض کرتے ہیں کہ ان معصوم حرکتوں کے مسالے کو منٹو نے خود براہ راست روس کے کرملن سے بمبئی کیسے وارد ہوا اور وہاں سے سیکولر روا پہنچے والا لکھا تھا۔ (اقتباسیہ بزیدیہ، کلیات منٹو، ج ۱، ص ۲۰۳) البتہ ہمیں فتح محمد ملک کی کتاب سعادت حسن منٹو، ایک نئی تعبیر کے عنوان سے اس حد تک اختلاف ہے کہ منٹو کی یہ تعبیر نئی ہرگز نہیں کیونکہ یہ تعبیر محمد حسن عسکری ۵۰-۱۹۴۹ میں کر چکے تھے اسی پر تو انھیں آج تک معاف نہیں کیا جا رہا۔

یہ معاملہ چونکہ ہماری ادبی تاریخ کے سیاہ ترین حاشیوں میں سے ایک تھا، اس لئے ہم نے اسے تفصیل سے اس کا ذکر کرنا مناسب جانا ورنہ جہاں تک منٹو کے بارے میں اس رائے کا تعلق ہے کہ اسے محمد حسن عسکری نے "خراب" کیا تھا، اس کا مطلب سوائے اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ منٹو کے اپنے ذہن میں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت بالکل نہیں تھی اور عسکری محض اسے اپنی "میاؤں" سے اتنی دور تک بھگا لے گئے تھے کہ اس سابقہ ترقی پسند شیر کی دہاڑ بھی اس زوال پرست و رجعت آمیز "میاؤں" کی تاب نہ لا سکی تھی، حالانکہ منٹو خود عسکری یا کسی کے بھی زیر اثر آنے کی تردید کر چکے تھے۔ (یہ "میاؤں" اور منٹو کی تردید کا قصہ بھی قاسمی صاحب نے گھڑ رکھا ہے۔ دیکھئے ادبی مکالمے، ص ۲۰۷، میرے ہم سفر، ص ۶۲-۶۱)۔ اصل بات یہ ہے کہ تقسیم کے بعد منٹو کے اپنے شعور میں بھی کچھ تبدیلیاں ضرور آ چکی تھیں، عسکری کے ذوق اور طرز استدلال نے کالا کلپ کے اس عمل کو صرف کچھ تیز کر دیا تھا۔ البتہ اردو ادب شمارہ ۲ میں جاوید اقبال کا منٹو کے نام وہ خط جس میں انھوں نے لکھا تھا کہ "مجھے یہ تسلی ضرور ہے کہ سعادت حسن منٹو عسکری کی معیت میں ہے اور عسکری اسے غلط رستے پر چلنے سے ٹوکے گا، عسکری اسے بچائے گا" (اردو ادب، شمارہ ۲، ص ۳۱۱) اگر درست قیاسات کی طرف اشارہ کرتا ہے تو اردو تنقید و تہذیب کی تاریخ میں عسکری کا یہ کارنامہ بھی یاد رکھا جائے گا کہ انھوں نے اپنی موجودگی سے منٹو جیسے صاحب شعور اور آج تک کے سب سے بڑے اردو افسانہ نگار کے ذہن کو نئی وسعتوں سے آشنا کر کے سیکولر انداز نظر کو اسان دوستی اور آفاقیت سمجھنے کی بجائے اسے مسلم کلچر کے ٹھوس تجربے کی رنگین حقیقت کی طرف مائل کر دیا، یا ترقی پسندوں کے نقطہ نظر سے، بھٹکا دیا تھا۔

عسکری نے قائداعظم کی سب سے بڑی خصوصیت یہ بتائی تھی کہ ان کی قوت ارادی اتنی زبردست تھی کہ وہ حقیقتوں کو توڑ پھوڑ کر خوابوں کو حقیقت بنا دیتی تھی۔ (جھلکیاں، ص ۳۴۷) منٹو اور عسکری دونوں بے رحم حقیقت نگاری کے نمائندہ تھے۔ عسکری فن میں معروضیت اور لاتعلق کو اہم جانتے تھے، مگر عسکری اور منٹو میں فرق یہ تھا کہ عسکری ادیب کی فن کارانہ شخصیت اور عام شخصیت میں فرق کرتے تھے اور عام شخصیت میں مثالیت پسندی کے قائل تھے، لیکن اس مثالیت کو فن میں ڈھالتے ہوئے شخصیت کی ترغیب سے بچنا ضروری خیال کرتے تھے۔ جبکہ منٹو اس ترغیب سے بھی بچ نکلا اور اس کی ذاتی زندگی کا ہر لمحہ بھی فنی جدوجہد میں تبدیل ہو گیا تھا۔ (مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۱۵) قیام پاکستان کے بعد عسکری اور منٹو دونوں نے اسی مثالیت پسندی سے کام لے کر ایسے ادب کی تخلیق کی ضرورت محسوس کی جو حقیقتوں کو توڑ پھوڑ کر خوابوں کو حقیقت بنا دے۔ یہی عسکری کا اسلامی و پاکستانی ادب تھا۔ منٹو عسکری اتحاد انہیں خوابوں میں شرکت کے احساس سے پیدا ہوا تھا جسے ترقی پسندوں نے "حکمرانوں کا طفیلی" قرار دیا تھا۔ جہاں تک ان دونوں پر حکمرانوں کی نظر کرم کا تعلق ہے، اس کا حال منٹو نے اردو ادب کے شمارہ ۲ کے اداریے میں بیان کر دیا ہے کہ حکومت وقت نے اس رسالے کی اشاعت کی راہ میں طرح طرح کی رکاوٹیں ڈالی تھیں۔ اور ترقی پسندوں کے خلاف حکومتی اداروں کی دارو گیر والی پالیسی پر عسکری نے جو تنقید کی تھی اس کا حال ہم سولہویں باب میں لکھ چکے ہیں۔۔۔ لیکن اب ایک وقت یہ بھی ہے کہ منٹو کی پاکستانیت ہی کو معرض سوال بنا دیا گیا ہے۔ (منٹو کی پاکستانیت پر نئے

مباحث کے لئے دیکھئے ذہن جدید شمارہ ۳۱)

(۱۷) یہ اکثر مثالیں خلیل الرحمٰن اعظمی، اردو میں ترقی پسند تحریک، ص ۱۲۳، ۱۱۵، ۹۷ سے لی گئی ہیں۔ علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب میں بھی یہی مثالیں موجود ہیں، ص ۵۵ و بعد

(۱۸) عارف عبدالمتین، "پاکستان کے شعری رجحانات"، مشمولہ سویرا ۸۱۔۷، ص ۱۰۷۔۹۴

(۱۹) شہزاد منظر، پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال، ص ۹۵۔ اس سے ترقی پسند شاعری کا جو فارمولا پیدا ہوا اس کے چند نکات کے لئے دیکھئے اردو میں ترقی پسند تحریک، ص ۱۷۵

(۲۰) ماضی کے ادب کی قبولیت کا رجحان بعد میں ترقی پسندوں میں جس نقطۂ نظر کی بناء پر ہوا اس کی تفصیل کے لئے دیکھئے سلیم احمد کا "ادب اور شعور پر تبصرہ"، مشمولہ ادھوری جدیدیت

(۲۱) صدیق الرحمٰن قدوائی، "ترقی پسند تحریک منشوروں کی روشنی میں"، مشمولہ قمر رئیس، ترقی پسند ادب، ص ۱۱۰ و بعد

(۲۲) اجمل کمال، "فسادات کی خدائی"، آج، شمارہ ۳۲، ۲۰۰۰، ص ۲۱۸۔ اس پورے مضمون میں فسادات یا کسی بھی ہنگامی صورت حال میں تخلیق کئے جانے والے ادب پر عسکری کے نقطۂ نظر کو اجمل کمال کہیں ماننے میں اور کہیں قصداً اخلاقی جامہ پہناتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کاش وہ اس صورت حال کو وارث علوی کے مضمون "فسادات اور فن کار"، مشمولہ تیسرے درجے کا مسافر کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرتے!

(۲۳) امریکی نئی تنقید کے اہم نقادوں اور اس کے طریق کار کے لئے دیکھئے Watson, George, *The Literary Critics*, Chap. 9,10 اور وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، ص ۹۳۔۴۴

(۲۴) جدیدیت کے حاصلات اور انتہا پسندی سے پیدا ہونے والے دونوں پہلوؤں پر اشارات کے لئے دیکھئے شمیم حنفی، "اردو کی ادبی و تہذیبی روایت"، مشمولہ ذہن جدید، شمارہ ۱۳، ص ۲۷

(۲۵) مکتوب بنام فاروقی، ۱۶ اور ۲۹ دسمبر ۱۹۶۹، مشمولہ روایت، شمارہ ۱، ص ۳۵۔۱۳۴، ۱۳۱۔ فنی مسائل پر تفصیلی مباحث کے لئے دیکھئے خطوط نمبر ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۱۸

(۲۶) یوں تو یہ بات علوی کی اکثر تحریروں میں نظر آتی ہے مگر خصوصیت سے اس کا اظہار "شعر، غیر شعر اور نثر پر ان کے تبصرے" مشمولہ ادب کا غیر اہم آدمی، میں ہوا ہے۔ مزید دیکھئے ان کا تبصرہ "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس از شمیم حنفی"، مشمولہ خندہ ہائے بے جا۔

(۲۷) راقم کے ایک سوال کے جواب میں فاروقی نے اس بات سے انکار نہیں کیا، صرف یہ تاویل کی کہ میں اس میں مابعد الطبیعیاتی اور دیگر عقائدی تصورات کو شامل نہیں کرتا، صرف دنیاوی امور میں اس کا اطلاق کرتا ہوں۔ مگر راقم کا احساس یہ ہے کہ فاروقی کے ہاں ادب کے نمائندہ و ناپذیر ہونے کا جو تصور ہے اس میں حقیقت کے جملہ مظاہر بھی در آتے ہیں۔ دیکھئے ساحری، شاہی اور صاحبقرانی کے مختلف مباحث۔ نیز ان کے ہاں غزل کی رسومیات، شعریات اور تصور کائنات کے مباحث کی تفصیل کے لئے دیکھئے شعر شور انگیز، جلد ۱۳ اور ۳ کے دیباچے 'کلاسیکی شعریات کے زوال کے باب میں'۔ ان کا کہنا ہے کہ آج غزل کی رسومیات تو موجود ہیں مگر اس کا تصور کائنات بڑی حد تک منہدم اور شعریات تو پوری طرح معدوم ہو چکے ہیں۔ ج ۳، ص ۹۴۔ اسی طرح ساحری، شاہی اور صاحبقرانی، میں ان کا کہنا ہے کہ ہماری داستانوں کے زوال کا اصل سبب یہ ہے کہ انگریزی تصورات آنے کے بعد اس کے تصور کائنات، اخلاق، مابعد الطبیعیاتی تصورات و معاملات کا مکمل خاتمہ ہو گیا ہے نہ کہ اس کی ضخامت و غیر حقیقی پن۔ دیکھئے ص ۲۰، ۲۳۔ مگر وہ تصور کائنات کیا ہے اس کی جزئیات میں بہت سی باتیں غیر روایتی تصور کائنات سے در آئی ہیں۔

(۲۸) اردو ناقدین کی اس مسئلے سے دلچسپی و تنقیدات کے لئے دیکھئے ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، باب "اردو تنقید میں ساختیات کے مباحث"۔ اس فہرست میں قاضی قیصر الاسلام کا نام بھی شامل کیا جا سکتا ہے جو اپنے فلسفیانہ ذوق کی بنا پر ان مباحث سے کلام کرتے ہیں، مگر ان کا کوئی خاص دلی حوالہ نہیں۔

(۲۹) اسی طرح کی مشکلات آئن سٹائن کے تصور حرکت کو سمجھنے میں پیش آتی ہیں کیونکہ وہ حرکت کو کسی قوت کا نتیجہ نہیں بلکہ 'جگہ کی ساخت' کا نتیجہ کہتا ہے، جس کی عام مثال یہ ہے کہ دریا سمندر کی طرف کسی کشش کی وجہ سے نہیں بلکہ زمین کی مخصوص "ساخت" کے سبب بہتا ہے۔ *The Universe and Dr Einstein*, p 72-76

(۳۰) "STRUCTURALISM" in *Dictionary of the History of Ideas*, Vol. 4, pp 323-29, http //etext lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv4-42

(۳۱) "Structuralism/Poststructuralism" in http.//www colorado.edu/English/ENGL2012Klages/1demda html مزید دیکھئے وزیر آغا، جدید تنقید، ص ۸۳ و بعد۔ ضمیر علی بدایونی نے اسی طریق کار کے تحت منٹو کے افسانے "بابو گوپی ناتھ" کا مطالعہ کیا ہے، جس میں ایک طرف تو وہ کہتے ہیں کہ کہانی کار کہانی پر مقدم ہے اور دوسری طرف منٹو کے بطور مصنف کہانی میں موجود ہونے کی عجیب و غریب تاویلیں کرتے ہیں۔ ضمیر علی بدایونی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، ص ۹۰

(۳۲) اس خط کے پس منظر، اشاعت اور ترجمے کے بارے میں تفصیل کے لئے دیکھئے مقالات عسکری، ج ۲ میں "تفسیر قرآن اور فلسفہ جدید"، جو مظفر علی سید کا کیا ہوا اس خط کا ترجمہ ہے۔ اوراق، شمارہ ۱، جنوری-جون ۱۹۹۵ء میں اس کے مدیر ناصر بغدادی نے بھی اسی خط کا ترجمہ کیا تھا۔ اس خط کی اشاعت و ترجمہ کی اولیت کے بارے میں جمال پانی پتی اور ناصر بغدادی کے درمیان ایک معرکے کا تبادلہ خطوط بھی ہوا تھا، جن کی نقول ہمارے پاس محفوظ ہیں۔ خط کے اصل انگریزی متن کے لئے ملاحظہ ہو "An Orthodox View of Holy Quran" in *Studies in Tradition*, Winter 1992

(۳۳) مقالات عسکری، ج ۲، ص ۱۷۶؛ محمد حسن عسکری نے ۱۹۷۵ء میں جو حقیقت خوابانہ رویہ محسوس کر لیا تھا اس کی طرف اشارے سید حسین نصر نے اپنی ۱۹۹۶ء میں آنے والی کتاب *Traditional Islam in the modem world*, pp192 288.302 میں کیے تھے

-

(۳۴) اس کی ایک ہلکی سی مثال ڈاکٹر وزیر آغا کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ جب وہ تصوف سے اپنے باطنی ذوق کی بنا پر ساختیات، طبیعیات اور تصوف میں ایک عالم کی چیزوں کو دوسرے عالم میں مدغم کرتے ہیں تو یہی کام کرتے ہیں۔ دیکھئے جدید تنقید، ص ۹۰، ۸۱

(۳۵) ٹی وی چینل ARY One World کے پروگرام "آغاز" میں ابھی کل ہی پروفیسر مہدی حسن کا کہہ رہے تھے کہ عرب کے صحرا میں رہنے والے اسلامی حکام کو اپنے حالات کی مناسبت سے سمجھے تھے، آج پاکستان، افریقہ اور امریکہ کے رہنے والے اپنے حوالے سے ان کی تعبیر کریں گے، اس لئے قرآن کی تعبیر کرنے والوں کو جدید علم سانیات کے طریق تعبیر کے اصولوں سے واقف ہونا ضروری ہے اور صرف انہی کو یہ تعبیر کرنے کا حق ہے۔ ARY One World پر پروگرام "آغاز"، بعنوان "دینی قیادت کا مطلوبہ معیار"، میزبان اشتیاق احمد۔ شرکاء ڈاکٹر منظور، پروفیسر مہدی حسن، مولانا اسعد تھانوی، علامہ ضمیر نقوی، نشر شدہ ۲۵ فروری ۲۰۰۶ء

(۳۶) جمیل کمال، "متن کی تعبیر اور شمس الرحمن فاروقی"، مشمولہ روشنائی، فاروقی نمبر، جولائی-ستمبر ۲۰۰۳ء

(۳۷) انتظار حسین، "کتاب حاضر مصنف غائب"، مکالمہ نمبر ۳، ص ۲۷۹، یہ انتظار حسین کے ایک کالم کا عنوان ہے جو انہوں نے ضمیر علی بدایونی کی ایک کتاب جدیدیت اور مابعد جدیدیت پر تبصرے کے طور پر لکھا تھا۔ اس پر ضمیر علی بدایونی نے ایک خط میں اس موقف کی پھر سے وضاحت کی کہ مصنف کی مرکزیت ختم کرنے سے مراد انسان کی مرکزیت سے انکار ہے، مصنف کے وجود سے نہیں۔ جس پر انتظار حسین نے ایک اور کالم لکھا اور مصنف کے ساتھ قاری کو بھی شریک مصنف ٹھہرانے پر "دکھ بھرے بی فاختہ اور کوے انڈے کھائیں" کی مثل دہرائی۔ اس کالم اور جواب در جواب سلسلے کے لئے دیکھئے، مکالمہ ۳۔ اس مسئلے کا ایک حل جمال پانی پتی نے مکالمہ نمبر ۲ میں ساختیاتی دوہے لکھ کر دیا ہے، جن میں سے دو یہ ہیں:

نئی تھیوری نے خوب نکالی یہ طرز تعبیر لکھک سے آزاد ہوئی خود لکھک کی تحریر

متن لکھک کی لکھت جب اپنے آپ کو لکھتی جائے قاری کی قسمت بھی کیوں ہو قرأت بھی خود فرمائے

(۳۸) Ihab Hassan , "Postmodernism. Etc • " , Interview with Frank Cioffi, http://www ihabhassan com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm ,

IhabHassan, "From Postmodernism To Postmodernity: The Local/Global Context", http.//www ihabhassan com/postmodernism_to_postmodernity htm

(۳۹) Smith, Huston, *Beyond The post Modern Mind*, ch 2-3 کوانٹم فزکس میں حقیقت کے "بہلیے" تصورات پر ایک سائنسی تنقید کیلئے دیکھئے Smith, Wolfgang, *The Quantum Enigma*,

(۴۰) بنام عبادت بریلوی، ۱۰ اپریل ۶۷ء، مشمولہ خطوط محمد حسن عسکری، ص ۶۳؛ آخری زمانے میں انہیں اس مسئلے سے جو دلچسپی تھی اس کی طرف عبادت صاحب نے اس کتاب پر اپنے مقدمے میں بھی اشارہ کیا ہے، ص ۲۵

(۴۱) ذیشان نذیر، جدیدیت ۔ ایک بہ پہلو محاسبہ، ص ۱۱۶۔ اس کتاب میں مصنف نے جدیدیت کی بعض پراگندگیوں کا محاکمہ خوب کیا ہے۔ مگر ترقی پسندانہ جوش کے مظاہرے بھی دیکھنے میں آتے ہیں۔

(۴۲) ویسے اس امر کے لئے سلیم اختر کا مضمون دیکھا جاسکتا ہے "محمد حسن عسکری کی تنقید کا نفسیاتی پس منظر"، ماہ نو، مارچ ۱۹۷۸ء]

(۴۳) شاید یہی وجہ ہے کہ جدلیاتی مادیت کے ایک اہم وکیل اور ترقی پسند نقاد عارف عبدالمتین کو یہ نظریہ ساری بہت پسند آئی تھی اور انہوں نے وزیر آغا کے غیر معمولی صوفی ذوق سے پیدا ہونے والی بعض غلط فہمیوں کے تدارک کے لئے انہیں "ثنویت کے سلسلے میں کارل مارکس اور اینگلز کے افکار کی طرف بھی اسی طرح رجوع" کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ (عارف عبدالمتین، امکانات، ص ۲۲ـ۲۲۱)

(۴۴) اس کے لئے زیادہ نہیں تو درج ذیل دو کتابیں دیکھی جا سکتی ہیں Smith, Huston, *Religion of Man*, Sachiko Murata, *The Tao of Islam*,

(۴۵) "ایک التباس کی تشکیل"، ہمیں اس مضمون کی فوٹو کاپی جمال پانی پتی سے ملی تھی، افسوس کی اس کے مصنف اور جائے اشاعت کی تخریج نہیں ہو سکی۔ اس کوتاہی پر ہم شرمندہ ہیں۔

(۴۶) "تنقید اور جدید اردو تنقید، باب "جدید اردو تنقید کا امتزاجی روپ" "بعض ناقدین کا خیال ہے کہ ڈاکٹر وزیر آغا اس مکتب تنقید کے نہ صرف تائید کنندہ اور پرزور وکیل ہیں بلکہ اس سرگرمی کے بانی اور اصول وضوابط طے کرنے والے بھی ہیں۔ تفصیل کے لئے دیکھئے ناصر عباس نیر، "امتزاجی تنقید"، مشمولہ شعر و حکمت، مارچ ۲۰۰۱ء

باب ۸

محمد حسن عسکری -- تنقیدی منہاج اور نثری اسلوب

آرٹ، فکشن، شاعری، تخلیقی عمل، تہذیب و ثقافت، زبان و نثر اور تنقید کے عمومی رجحانات کے پس منظر میں عسکری کے خیالات جاننے کے بعد بہتر ہے کہ ہم ایک نظر عسکری تنقید کے بارے میں ان کے تصورات، تنقیدی منہاج اور ان کے اسلوب پر ڈال لیں تا کہ گزشتہ ابواب میں زیرِ بحث آنے والے مسائل پر ان کے تنقیدی طریقِ کار کی روشنی میں غور کیا جا سکے۔ عسکری کی تنقید کے ساتھ ایک بڑی "خرابی" یہ بھی جاتی ہے کہ وہ بات علمی انداز سے نہیں کرتے، کوئی مخصوص تنقیدی اصطلاحات استعمال نہیں کرتے اور کچھ لکھنے سے پہلے اپنے تنقیدی تصورات، نظریات اور تنقید کے طریقِ کار کی کوئی جامع تعریف متعین نہیں کرتے۔ بس لکھنا شروع کر دیتے ہیں اور وہ بھی اپنے مخصوص میلانات و تعصبات کے زیرِ اثر، جن میں کوئی ٹھہراؤ نہیں، جو تیزی سے بدلتے جاتے ہیں۔ وہ اقتباسات اور حوالوں کا اہتمام نہیں کرتے اور ان کے اکثر دعوے بے ثبوت رہ جاتے ہیں۔ ان میں "علمی متانت اور سنجیدگی" نہیں۔ وہ طنز، استہزا اور پھکڑ پن سے بھی گریز نہیں کرتے۔ قرۃ العین حیدر نے پچھلے وقتوں میں کبھی اپنی پکچر گیلری میں عسکری کے طرزِ تنقید کا خاکہ یوں اڑایا تھا:

"اجی وہ تو کہیے کہ مارسل پروست کی اس وجہ سے نانی مرگئی کہ کافکا صاحب کہہ گئے ہیں جاٹ رے جاٹ تیرے سر پہ کھاٹ۔ مگر اس پر صاحب بیٹھے وہی لکیر پیٹتے رہے۔ ویسے وہ جینا وولف کو بھی آج کل کون گھاس ڈالتا ہے۔ اور جیمز جوائس تو خیر کب کے ناٹیں ناٹیں فش ہو گئے۔ فلاں فلاں نے فرانس میں کروچے کا کونڈا کر ڈالا اور سارتر نے تو خیر فلاں فلاں بات کہی ہی، مگر کیمو بھی ایک ہی کائیاں نکلا۔"

(قرۃ العین حیدر، پکچر گیلری، ص ۳۸)(۱)

اس حد تک تو اس کی گنجائش ہے۔ مگر کیا عسکری کی تنقید صرف یہی کچھ ہے؟

راقم نے عسکری کو اس وقت پڑھنا شروع کیا تھا جب وہ ادبی تنقید کے مفہوم سے تو کجا اس لفظ سے بھی آشنا نہ تھا۔ ایک دفعہ جب عسکری کو اٹھا کر پڑھا تو ان کا اسلوب خود کو پڑھواتا ہی چلا گیا۔ آج بیس برس ہونے کو آئے ہیں، عسکری کی تحریریں ہر دفعہ ایک نیا لطف اور نیا تجربہ دیتی ہیں۔ تنقید کے مخصوص نظریات، مکاتب اور رسائل و مسائل سے راقم تب آشنا ہوا جب دوسرے نقادوں کے ہاں عسکری کی اس "خامی" کا ذکر پڑھا۔ عسکری کی تنقید کی سب سے اہم خصوصیت یہی ہے کہ وہ اپنے اور قاری کے درمیان کوئی علمی حجاب نہیں پیدا کرتی۔ وہ علم سے زیادہ تجربہ دیتی ہے اور ادب و فن کی پیدا کردہ واردات سے آشنائی کا فن سکھاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ تنقید کو علم یا معلومات عطا کرنا چاہیے، تجربہ یا واردات میں سے گزارنا تو تخلیقی ادب کا کام ہے، تنقید کا نہیں۔ مگر عسکری ایک ایسے نقاد ہیں جن کی تحریریں یہ دونوں فرائض بیک وقت ادا کرتی ہیں۔ یہ تحریریں پڑھتے ہوئے راقم کو مدتوں تک احساس ہی نہ ہو سکا کہ تنقید کے کچھ مخصوص مسائل، اصطلاحات، اقسام اور نظریات ہوتے ہیں اور نقاد کا یہ فرض ہے کہ بات کرنے سے پہلے اپنے طریقِ کار اور اس کے حدود کو واضح کرتا رہے۔ عسکری کی تنقید میں "واقعی یہ کمزوری" ہے۔ مگر اس کا کمال یہ ہے کہ وہ اس خامی کے باوجود غیر اہم کسی طرح نہیں ہے۔ ادب و فن کا کام تجربہ عطا کرنا ہے، مگر لطف کے ساتھ۔ ایک ایسے معاشرے یا دور میں جب ادب سے لطف اندوزی کی خواہش، صلاحیت اور ذوق میں بوجوہ کمی آ جائے تو ایسے میں کوئی صاحبِ ذوق، جو خود فن سے لطف اندوز ہونے اور اس لطف کو دوسروں تک منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو، ایک خود مقرر کردہ منصب پر فائز ہو کر ادب سے حاصل ہونے والے تجربے اور لطف میں دوسروں کو بھی شریک کرتا جائے تو وہ ادبی نقاد کہلاتا ہے۔

اردو شاعری کی اگلی روایت میں یہ کام معاشرہ خود سر انجام دیتا تھا جو ایک ادبی معاشرہ تھا۔ چونکہ ادب و فن کے لیے مطلوب فہم و ذوق کی جملہ ضروریات پر عمومی اتفاق پایا جاتا تھا، اس لیے اُس زمانے میں معاشرہ اور استاد مل کر شعر و ادب سے لطف اندوزی و خوش ذوقی کی فضا بنائے رکھنے کا کام کرتے تھے۔ اس ادبی معاشرے میں پرورش پانے والے افراد، جیسا کہ آبِ حیات میں آزاد نے بھی لکھا ہے، ان امور سے اپنے گھر پر ہی واقف ہو جاتے تھے۔ گویا یہ معاشرہ ایک "نقاد" کا فریضہ سر انجام دیتا تھا۔ مگر اس نقاد کا کمال یہ تھا کہ اس کے یہاں یہ سب کسی منضبط تحریری اصطلاحی نظام کے بغیر روزمرہ کی گفتگو میں سر انجام پاتا تھا۔ مگر اب جبکہ "انگریزی لالٹینوں کی روشنی عام" ہونے کی وجہ معاشرے کی اکائی ٹوٹ گئی تو اب یہ فریضہ باضابطہ نقادوں کو سر انجام دینا پڑتا ہے۔ کسی فن پارے میں اسے جو تجربہ اور لطف محسوس ہوتا ہے

وہ اس میں مختلف ذرائع سے دوسروں کو بھی شریک کرتا ہے۔ کوئی نقاد اپنا فریضہ کس حد تک سر انجام دے سکا ہے، اس کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس نے ادب و فن سے لطف اندوز ہونے کے لئے مطلوب ذوق کس حد تک پیدا کیا؟ عسکری کی تنقید کو اگر اس کسوٹی پر رکھا جائے تو وہ کچھ محققانہ خامیوں کے باوجود اس معیار پر پورا اترتی ہے۔ جھلکیاں کے صرف پہلے سات آٹھ مضامین کو ہی اگر ہم اس سوال کا جواب تلاش کرنے کے لئے پڑھیں کہ "تنقید اور اس کا وظیفہ" متعین کئے بغیر عسکری ہمیں ادب، فن اور شاعری کے مسائل سے آگاہ کر سکیں ہیں یا نہیں؟ تو یہ پتا چلے بغیر کہ تنقید کیا ہوتی ہے، قاری کو ادب و فن کی ماہیت، اس کے طریق کار اور زندگی اور اخلاق سے اس کے تعلق اور ان سب کی تفہیم کی راہ میں حائل رکاوٹوں کے بارے میں ایسی ایسی باتیں معلوم ہو جاتی ہیں جن کے سامنے تنقید کے مجرد مسائل کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ یہ تنقید مجرد فکر و مسائل سے کبھی بحث نہیں کرتی بلکہ ہمیشہ ادب، فن اور زندگی کے کچھ ایسے گمبھیر معاملات سے نبرد آزما رہتی ہے جو اکثر و بیشتر وقت کی گرفت سے آزاد ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ عسکری تنقید کی ماہیت، وظیفے اور حدود سے آگاہ نہیں تھے۔ بات صرف اتنی ہے کہ انہوں نے یہ سب نکات کسی ایک جگہ نمبروار لکھ کر نہیں دیئے، اور اس طرح ایک تن آسان قاری کو مستقل مشکل میں ڈال دیا ہے۔ مگر یہ آسانی بھی مہیا کر دی ہے کہ اگر آپ "خشک علمی مباحث و مواعظ" سے بچ کر ادب و فن کو لہو میں اتارنے والے اسلوب میں سمجھنا چاہتے ہیں تو ان کے ہاں اس کا خصوصی اہتمام ہے۔

سوئے مادر آ کہ تیمار کند

ورنہ ان کی اکثر تحریروں میں سے دیگر بہت سے نکات کی طرح تنقید اور اس کے فرائض کا بھی اچھا خاصا دفتر نکالا جا سکتا ہے۔ تنقید کی ضرورت کے قدیم ترین اشارے تو جزیرے کے "اختتامیہ" (۱۹۴۳ء) میں ہی موجود ہیں۔ جہاں وہ اس وقت کے اردو ادب کو آگے بڑھانے کے لئے تخلیقی جوہر سے زیادہ "پر از معلومات تنقید" کی ضرورت کے قائل تھے۔

"اس مسئلے پر میری دو رائیں نہیں ہیں کہ اب اردو ادب کو تخلیق سے زیادہ تنقید کی ضرورت ہے۔ لیکن تخلیق اور تنقید Caricature اور Parody میں آ کر ایک ہو جاتی ہے"۔ (عسکری کے افسانے، ص ۱۸۱)

تنقید کی ضرورت کے اس احساس نے آہستہ آہستہ ان کی افسانہ نگاری ترک کروا دی اور وہ تنقید ہی کے ہو کر رہ گئے۔ انہوں نے باقاعدہ پیروڈی اور کیری کیچر کے فن کو تو نہیں اپنایا، مگر ان کے اسلوب کے طنزیہ انداز، لہجے کی زہر خندگی، کاٹ دار ظریفانہ فقروں اور کرخندارانہ بول چال کے تیوروں نے یہ کمی بڑی حد تک پوری کر دی ہے۔ جو جذبہ پہلے ان سے افسانے لکھواتا تھا اس نے اب تنقید لکھوانی شروع کر دی۔ انہوں نے ایک آدھ ایسی کوشش بھی کر دیکھی ہے کہ افسانے ہی کو تنقیدی آلے کے طور پر استعمال کر لیا۔ جس کی سب سے اہم مثال ان کا افسانہ "کھلیوں کے دام" (۱۹۴۳ء) ہے۔ جنگ عظیم دوم سے قبل کے جن ادبی، سماجی اور اقتصادی حالات میں انہوں نے لکھنا شروع کیا تھا، وہ اور ترقی پسندی و مذہب بیزاری اور فرانسیسی زوال پسندوں سے ان کی رغبت کی تفصیل، مثلاً بورژوا اخلاقیات کی خود فریبی، ڈر اور ریاکاری وغیرہ! ان سب کی جھلک مضحکہ خاکے کی صورت میں اس افسانے میں موجود ہے۔ بعد میں یہی چیزیں افسانہ سرائی کا پردہ ہٹا کر ان کی تنقید کا حصہ بن گئیں۔ اس طرح انہوں نے آم دوسروں کے لئے چھوڑ دیئے اور خود گٹھلیوں کا کاروبار سنبھال لیا۔ اور یہ بھی کوئی گھاٹے کا سودا نہ تھا۔ کیونکہ افسانے تو دوسرے بھی لکھ رہے تھے، ان جیسی تنقید مگر کوئی نہ لکھ سکا۔

عاملے صاحب دل است ماں کے بیدل نہ شد

اپنے پہلے تنقیدی مجموعے *انسان اور آدمی* (۱۹۵۳ء، جو ان کی ۱۹۳۶ء-۵۰ تک کی تنقیدی تحریروں کا انتخاب ہے) کے پیش لفظ میں عسکری نے جو کچھ لکھا ہے اس کا لب لباب بس یہی ہے کہ ان کے نزدیک تنقید اور افسانہ الگ نہیں۔ وہ نہ افسانہ نگار کہلانا پسند کرتے ہیں اور نہ تنقید نگار۔ وہ "نہ تو قاضی ہیں نہ مفتی، نہ محتسب نہ چوکیدار۔ بس اتنی اہلیت ضرور رکھتے ہیں کہ جو کچھ دیکھا ہے اسے کہہ دیتے ہیں"۔ اپنے دیکھے سنے کو دوسروں تک منتقل کرنے والے کے لئے چونکہ الگ سے کوئی زمرہ وضع نہیں ہوا اس لئے انہوں نے لکھا کہ وہ اپنے افسانے اور تنقید کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کرنا چاہتے کہ "دونوں کے پیچھے تجربہ اور تحریک وہی ایک ہے"۔ اپنے مضمون "انسان اور آدمی" (۱۹۴۸ء) میں انہوں نے جو کچھ لکھا، عسکری کہتے ہیں کہ میں "وہ اس سے کئی سال پہلے اپنے افسانے "کھلیوں کے دام" میں بھی کہہ چکا ہوں"۔ (پیش لفظ *انسان اور آدمی*، ص ۶-۵) اسی طرح کے افسانوں کے لئے انہوں نے کہا تھا کہ تخلیق اور تنقید کیری کیچر اور پیروڈی میں ایک ہو جاتی ہے۔ عسکری کے مذکورہ افسانے کو اگر *جھلکیاں* اور *انسان اور آدمی* کے چند اہم مضامین کی روشنی میں پڑھیں تو نظر آتا ہے کہ بیسویں صدی کے نصف اول کی ادبی فضا میں بکھرے خیالات اس افسانے کے مرکزی کردار کے رگ و پے میں پوری طرح رچے ہوئے ہیں۔

یہ ساری تفصیل نقل کرنے کی غرض یہ ہے کہ عسکری کی تنقید سے کچھ تقاضے کرنے سے پہلے اس تصورِ تنقید کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیے جو یہ تنقید لکھنے والے کے پیشِ نظر تھا۔ ان کا تصورِ تنقید یوں تو ان کی بہت سی تحریروں میں بکھرا ہوا ہے مگر اس سلسلے میں خصوصیت کے ساتھ ان کے مضامین "فراق صاحب کی تنقید" (۱۹۴۳ء)، "ہندوستانی ادب کی پرکھ" (۱۹۳۶ء: مشمولہ جھلکیاں)، "اردو تنقید چاپ اکبر" (۱۹۵۳ء، مشمولہ مقالات محمد حسن عسکری، ج ۱)، "نفسیات اور تنقید" (۱۹۵۳ء)، "تنقید کا فریضہ" (۱۹۵۳ء: مشمولہ ستارہ یا بادبان)، "کچھ فراق صاحب کے بارے میں" (۱۹۵۳) اور "سرمایہ داری اور تنقید" (۱۹۵۵ء: مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب) بہت ہی اہم ہیں۔ ذیل میں ہم ان کی کچھ تحریروں سے ان کا تصورِ تنقید اخذ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فراق کے حوالے سے یہ ذکر کرنے کے بعد کہ ہمارے کلاسیکی سرمائے سے قدماء کا تنقیدی شعور برآمد کیا جا سکتا ہے، عسکری یہ سوال اٹھاتے ہیں۔

> "آخر تنقید کا مقصد کیا ہے؟ سیاسی پمفلٹ کا قائم مقام ہونا؟ نقاد کو رائٹ (کذا) اور ہیولک ایلس سے واقفیت جتانے کا موقع دینا؟ انشاء پردازی کے ہاتھ دکھانا؟، حسبِ معمول باریک یا پیچیدہ باتوں تک تو میری عقل کا گزر نہیں۔ کوشش کر کے کیوں مفت میں پر جلاؤں۔ میری سمجھ میں تو ایک بڑی سیدھی سادی سی بات آتی ہے۔ آدمی نے کوئی کتاب پڑھی، اچھی معلوم ہوئی، جی چاہا اوروں کو بھی بتاؤں۔ اب اس نے ایسے تصورات اور اصطلاحیں ڈھونڈیں جن کی مدد سے وہ دوسروں کو قائل کرنے میں کامیاب ہو گیا، یہ ہوئی تنقید۔ اب اس میں کلیاں پھندنے جتنے چاہے ٹانک لیجیے"۔ (جھلکیاں، ص ۱۰۵)

امریکہ میں جنم لینے والی "نئی تنقید" کا پس منظر و امتیاز بتاتے ہوئے انہوں نے لکھا کہ انیسویں صدی تک یورپی زندگی اپنی پرانی اقدار سے کسی حد تک جڑی ہوئی تھی، اس لئے ان اقدار کی اصطلاحوں کو دلیل مان کر چلنا بڑی حد تک ممکن تھا۔ مگر جیسے جیسے یہ اقدار ختم ہوتی گئیں تخلیق کار اور قاری میں ابلاغ کے لئے نئی اخلاقیات اور نئی جمالیات کی ضرورت پیدا ہوئی۔ پھر جمالیات کے نظریے بھی تیزی سے بدلنے لگے اور اس کی جگہ نفسیاتی توجیہات نے لے لی۔ پھر آہستہ آہستہ تمام انسانی علوم تنقید کے دفتر میں داخل ہونے لگے۔ "نئی تنقید" میں نظم پڑھنے کا طریقہ اہم ہو گیا۔ اس تنقید میں اہم بات یہ ہے کہ یہ ادب کی تنقید نہیں بلکہ تنقید کی تنقید ہے۔ اور اس کی اپنی اہمیت ہے، مگر قاری کے پیشِ نظر یہ بات رہنی چاہیے کہ

> "تنقید کیوں وجود میں آئی اور اس کا منشاء کیا ہے؟ دوسری بات یہ کہ اگر کہیں آپ کو Mechanics of Appreciation کا ذکر مل جائے تو یہ نہ سمجھئے کہ یہ سرے سے تنقید ہے ہی نہیں یا طوفانِ نوح کے وقت کی تنقید ہے۔ اگر کوئی نقاد کسی فن پارے سے لطف اندوز ہونے میں واقعی کامیاب ہو گیا اور اس نے اس فن پارے سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت ہمارے اندر پیدا کر دی تو وہ بڑی حد تک اپنے فرض سے عہدہ برآ ہو گیا۔ ممکن ہے یہ سن کر آپ مسکرائیں۔ لیکن میں نقاد میں سب سے پہلے یہ ڈھونڈتا ہوں کہ وہ ادب کے لئے ہمارے اندر جوش و خروش پیدا کرتا ہے یا نہیں۔ جو فن پارہ اس کا موضوع ہے اس نے نقاد کے اندر Thrill پیدا کیا ہے یا نہیں۔ اور نقاد یہ Thrill ہم تک پہنچانے میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے"۔ (ایضاً، ص ۱۰۷۔۱۰۶)

عسکری کہتے ہیں کہ رومانی تنقید کی تہہ میں یہ احساس ہمیشہ موجود رہا ہے کہ شعر ایک نوری وجدانی کیفیت ہے۔ "لیکن رومانی نقادوں کی خرابی یہ تھی کہ وہ اپنے تاثرات کی وضاحت کرنے کی بجائے انہیں دھندلا دیتے تھے" اور اپنے تاثرات کو خود اپنے اوپر واضح کرنے کے بجائے "اسی موضوع پر ایک اور فن پارہ پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں"۔ اس کے برعکس "نئی تنقید" کی خصوصیت یہ ہے۔

> "شعر سب سے پہلے چند لفظوں کا مجموعہ ہے اس کے بعد کچھ اور۔ رومانی تنقید سب سے پہلے موضوع کو دیکھتی تھی۔ 'نئی تنقید' سب سے پہلے اسلوب (Method) کا مطالعہ اور تجزیہ کرتی ہے۔ 'نئی تنقید' کا خیال ہے کہ جذباتی خلوص اور ادبی خلوص الگ الگ چیزیں ہیں۔ چنانچہ یہ تنقید اپنا مطالعہ یہیں سے شروع کرتی ہے کہ شاعر کہیں اپنا جذباتی خلوص کہیں بطور رشوت کے تو نہیں پیش کر رہا؟ وہ جاننا چاہتی ہے کہ شاعر کیا کرنا چاہتا ہے، اسے کس طرح کر رہا ہے اور اس میں کہاں تک کامیاب ہوا ہے۔ اور اس کے فن پارے کا اثر دوسرے فن پاروں کے اثر سے کن باتوں میں مختلف ہے"۔ (ایضاً، ص ۱۰۸) (۲)

عسکری اردو کے پرانے تنقیدی سرمائے اور نئی تنقید کا مشترک نکتہ یہ بتاتے ہیں کہ دونوں کے نزدیک "شعر سب سے پہلے لفظوں کا مجموعہ ہے"۔ یہ ان کے تنقیدی تصور کا بنیادی پتھر ہے کہ فن پارہ سب سے پہلے اسلوب اور الفاظ کا مرکب ہے، جس میں کسی فنکار کی انفرادی اپج اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں ایک طرف وہ رومانوی رتاثراتی نقادوں سے الگ نظر آتے ہیں تو دوسری طرف ترقی پسند ادب و تنقید سے ان کی تنقید کے راستے جدا ہوتے ہیں۔ رومانوی ادب سے عسکری اس لئے اختلاف کرتے ہیں کہ وہ اپنے گرد و پیش کے حقائق

کو وہ یکسر نظر انداز کر کے محض جذبے کی پینک میں پڑا رہتا ہے۔ جب کہ ترقی پسندوں سے ان کا اختلاف اس بنا پر ہے کہ وہ محض چند مخصوص سماجی و معاشی عوامل پر ہی توجہ مرکوز رکھتے ہیں اور فن پارے و فن کار میں تخلیق کے مرکز اور شعر و فن کے اسلوب و الفاظ یا اس کی فنی جمالیات سے صرف نظر کیے رہتے ہیں۔ انگریزی تعلیم و کلچر اور حالی و آزاد کے زیر اثر جب اردو کے قدیم سرمایہ ادب سے بے اطمینانی شروع ہوئی تو اس کے اثرات دو طرح سے ہوئے تھے: سرسید کی عقلیت پسندی کے ردعمل میں رومانوی طرز ادب پیدا ہوا جس میں عقل پر جذبے کی فوقیت مانی گئی اور حالی کی اصلاحی و افادی تحریک کو، جس کے نتیجے میں اردو کی کلاسیکی شاعری کے بارے میں ناپسندیدگی اور قدیم ادبی سرمائے میں تنقیدی شعور کا انکار پیدا ہوا، بعض تحفظات کے ساتھ ترقی پسند ورثا مل گئے۔ ایسے میں عسکری کی تنقید نے پہلی مرتبہ ان دو انتہاؤں کی خامیاں طشت از بام کیں۔ اس نے ایک طرف حالی اور ترقی پسندوں سے منجملہ اور مسائل کے اس امر میں نہایت شدت کے ساتھ اختلاف کیا کہ شعر یا فن جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔ اور دوسری طرف اُن کے ان خیالات کو رد کرنا شروع کیا کہ شعر میں محض خیال رمواد رموضوع اہم ہے، اسلوب ر ہیئت یا لفظ نہیں۔ شاعری میں ہیئت یا لفظ کی اہمیت کو مبرہن کرنا جدیدیت کا ہم بالشان کارنامہ سمجھا جاتا ہے۔ مگر جیسا کہ معلوم ہے مشرقی شعریت کا بڑا حصہ زبان اور الفاظ کے استعمال ہی پر زور دیتا رہا ہے۔ جب کہ اردو کے جدید ناقدین اسی کے شاکی ہیں۔ (ملاحظہ ہو قدیم تنقید کے حصے میں کلیم الدین احمد وغیرہ کی رائے۔)

اپنے مضمون، ''ہندوستانی ادب کی پرکھ'' (۱۹۴۶ء) کے نصف اول میں جہاں عسکری نے نہایت زوردار طریقے سے کلاسیکی اردو شاعری میں تنقیدی شعور کی موجودگی، نوعیت اور طریق کار کی طرف اشارے کیے ہیں، (جن کا شروع میں ہم حوالہ بھی دے چکے ہیں) وہاں اس میں ان کے اپنے تنقیدی منہاج کی تفہیم کا بھی بہت سامان موجود ہے۔ وہ لکھتے ہیں،

> ''کوئی شعر بن کر اگر کسی آدمی کے منہ سے بے ساختہ وہ نکل جاتی ہے تو یہ امر بذات خود اس بات کی دلیل ہے کہ اس کے اندر تنقیدی شعور ہے، خواہ وہ ناقص اور غیر تربیت یافتہ ہی کیوں نہ ہو۔ کسی قوم میں ادب کا وجود ہی بتاتا ہے کہ اس قوم میں ادب کی پرکھ کے کچھ نہ کچھ معیار ضرور موجود ہیں، خواہ یہ اصول اتنے جامع اور ترقی یافتہ نہ ہوں جتنے کسی اور قوم میں... کمی ہمارے ہاں یہ رہی ہے کہ مغرب کی طرح اس شعور کو عقلی اصطلاحوں میں ڈھالنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ کچھ تو یہ بات بھی ہے کہ مشرقی لوگوں کی افتادِ طبع تجزیہ کو پسند نہیں کرتی... مغرب کے مقابلے میں مشرق تجزیے کے بہ نسبت تصوف کا زیادہ قائل ہے۔ مشرق کو چیزوں کو الگ الگ کرنے سے اتنی دلچسپی نہیں جتنی انہیں جوڑنے سے ہے''۔ (جھلکیاں، ص ۷۲-۷۳، ۹۴۳ء مزید انسان اور آدمی، ص ۶۰)

تفصیل تو ہم نے پیچھے بہت بیان کر دی فی الحال اتنا اشارہ مناسب ہے کہ درج بالا سطور میں عسکری نے اردو و مشرقی طرز تنقید کے بارے میں جو کچھ کہا ہے وہ انتہائی ''جدیدیت زدگی'' کے زمانے میں (۱۹۴۶ء ان کی جدیدیت ہی کا دور تھا!) خود ان کے اپنے تنقیدی منہاج کے بارے میں بھی اتنا ہی درست ہے۔ اس سے ان کے اپنے تنقیدی تصورات اور طریق کار کا استخراج بھی پوری طرح ہو سکتا ہے، جس کے بارے میں مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ تجزیاتی ہوتے ہوئے بھی اپنی کلیت اور اصل میں ترکیبی ہے۔ طریق کار کے اعتبار سے بھی اور اسلوب و ہیئت کے ساتھ موضوع و مواد کو اہم سمجھنے کے اعتبار سے بھی!

انہوں نے مشرق کے مقابلے میں مغربی تنقید کی جس انفرادیت کا ذکر کیا ہے وہ تخلیقی عمل کی نوعیت، تخلیق کار کے اندر تخلیق فن کے شعوری، لاشعوری محرکات، اس کے نتیجے میں فنکار کو پہنچنے والی اذیت رتسکین رطمانیت، اس کے اندر ہونے والی تبدیلی، یعنی جذبے کا اظہار رارتفاع یا تنظیم وغیرہ کے مسائل پر غور کرنا ہے، جسے دوسرے لفظوں میں 'تخلیق کی نفسیات' کہہ سکتے ہیں۔

> ''تخلیقی فعل ایسی چیز ہے جو نسل انسانی کے دماغ، اس کی بناوٹ اور عمل سے تعلق رکھتا ہے۔ چنانچہ تنقید، خواہ وہ مشرق کی ہو یا مغرب کی، مجبور ہے کہ انسان کی نفسیات اور اس کے دماغ کے محرکات کا مطالعہ کرے۔ چنانچہ حیاتیاتی ساخت کے اعتبار سے انسان کا دماغ مشرق اور مغرب دونوں جگہ ایک سا ہے۔ لہٰذا ادبی تنقید کا وہ حصہ جو تخلیق کی نفسیات سے تعلق رکھتا ہے، ناقابل اعتنا نہیں ہو سکتا اور اس حقیقت سے تو مغرب کے مخالفوں کو بھی انکار نہیں ہوگا کہ آرٹ کی نفسیات کا جیسا تجربہ (تجزیہ؟) اور مطالعہ اس صدی میں یورپ میں ہوا ہے اس کا جواب مشرق میں نہیں ملتا''۔ (جھلکیاں، ص ۲۷۷)

عسکری کے نزدیک تنقید کے اس دوسرے پہلو پر چونکہ مغرب میں زیادہ کام ہوا تھا اس لئے، ان کا کہنا تھا کہ مشرقی تنقید کو یہ شے مغرب سے سیکھنے کی ضرورت ہے۔ ورنہ جہاں تک شعر و فن کی جمالیاتی خوبیوں کو پرکھنے کے آلات کا تعلق ہے اس میں مشرق خاصہ خود کفیل ہے۔ شائد اسی لئے مغربی ادب اور تنقید کے اپنے مطالعے کی روشنی میں انہوں نے مغربی تنقید کے اس دوسرے پہلو کو اردو تنقید میں خاصا استعمال کیا ہے۔ اس

سلسلے کے وہ مباحث جن کا تعلق ادب کے جمالیاتی معیاروں اور اس کے گردوپیش کے ماحول سے ہے، زیادہ تر جھلکیاں اور انسان اور آدمی میں، اور وہ مسائل جن کا تعلق فنکار کی ذات سے ہے، ستارہ یا بادبان، (۱۹۶۳ء) میں ہیں۔ مثلاً "ادب یا علاج الغربا" سے لے کر "تنقید کا فریضہ" تک کے مضامین۔ یاد رہے کہ ان مضامین کا زمانہ ۵۵۔۱۹۵۳ء ہے، جب انہوں نے قومی و ملکی مسائل سے الگ ہو کر خود کو مغرب میں بند کر لیا تھا یا جب ادب کے جمود اور موت کے مسائل چھیڑ رکھے تھے۔

اپنے مضمون "نفسیات اور تنقید" (۱۹۵۳ء)، میں انہوں نے جدید تنقید کے تین معروف دبستانوں نفسیاتی تنقید، عمرانی تنقید اور خالص تنقید (گویا جدیدیت پسند تنقید) کی روشنی میں ادب کو پڑھنے کی تحدیدات کا ذکر کر کے کہا ہے کہ ادب کی ماہیت اور اس کی جمالیاتی قدر دو الگ چیزیں ہیں۔ نفسیاتی اور عمرانی تنقید فن کی ماہیت پر تو قدرے غور کرتی ہے مگر اس کی فنی و جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین نہیں کر سکتی، جبکہ خالص تنقید اگرچہ فن کی خود مختاری اور جمالیاتی احساس کو ایک مستقل حیثیت دیتی ہے لیکن ادب و فن کے منبع و ماخذ کی طرف توجہ نہیں کرتی۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ ادبی تنقید تخلیق کی نفسیات کو ہضم کرے جو نفسیات کا موضوع ہے۔ یوں عسکری اگرچہ ایک طرف فن کی جمالیاتی قدر و قیمت متعین کرنے کو خالص تنقید کا اہم ترین کارنامہ سمجھتے ہیں، جو بڑی حد مشرقی تنقید کا بھی وظیفہ رہا ہے۔ لیکن نفسیاتی تنقید کو بھی کم اہم نہیں جانتے۔ لیکن دونوں کی انتہا پسندی سے بچ کر بھی رہنا چاہتے ہیں۔ اگرچہ وہ تنقید کو کسی مخصوص دبستان سے وابستہ نہیں کرتے مگر ان کا اصرار اس بات پر بھی رہتا ہے کہ آج کی تنقید محض ادب تک محدود رہ کر فن پارے سے انصاف نہیں کر سکتی بلکہ اسے قرار واقعی تنقید ہونے کے لئے تاریخ، معاشرت، سیاست، مذہبیات، معاشیات، جنسیات، نفسیات اور نہ جانے کن کن علوم کا شعور پیدا کرنا پڑتا ہے۔ (۳) عسکری کی تنقید بڑی حد تک اپنے "گردوپیش سے باخبری" کا جو پتہ دیتی ہے وہ اسے جدیدیت پرستی سے جدا کرتی ہے۔ انہی حدود میں تاریخی شعور سے غافل "خالص اسلام" کی طرح وہ انفرادی و سماجی تجربے سے محروم "خالص ادب" کے تصور سے بھی الگ ہیں۔ (۴) وہ نہ ترقی پسندوں کی طرح ادب کو محض سماجی دستاویز سمجھتے ہیں اور نہ جدیدیت والوں کی طرح محض فنی اور لفظی تراکیب کا مجموعہ۔

ان کا معروف مضمون "تنقید کا فریضہ"، (۱۹۵۳ء) اگرچہ ایک خاص پس منظر (ادبی جمود و موت) میں لکھا گیا ہے، لیکن وہ اس سوال کا بھی شافی جواب دیتا ہے کہ ان کے نزدیک تنقید کو کیا کرنا چاہیے۔ یہاں بھی وہ یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ آخر تنقید کا فریضہ کیا ہے؟ "ادب پاروں کو سمجھنا؟ ان کی قدر و قیمت کا تعین؟ تخلیق کے عمل کی تفتیش؟" یہاں چونکہ یہ سوال ایک مختلف پس منظر میں اٹھایا گیا ہے لہٰذا اس کا جواب وہ نہیں جو "فراق صاحب کی تنقید"، (۱۹۴۳ء) میں اٹھائے گئے سوال کے جواب میں تھا مگر اس میں بھی روح وہی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ مختلف زمانوں میں اس کے جواب میں مختلف امور پر زور رہا ہے:

> "اس سلسلے میں کوئی مطلق اور مجرد قسم کا قانون نہ تو بنایا جا سکتا ہے اور نہ بنانا چاہیے۔ اس کا انحصار تو دراصل زمان و مکان کی مخصوص کیفیت پر ہے۔ جو تنقید محض مدرسوں کا ایک کھیل ہے اور زندہ حقیقتوں سے دامن بچا کر خود اپنے آپ میں مگن رہتی ہے اس سے تو خیر ہمیں کوئی مطلب نہیں ہے... یہاں تو ہمیں صرف اس تنقید سے سروکار ہے جو زندہ تخلیقی سرگرمیوں سے کسی نہ کسی قسم کا تعلق ضرور رکھتی ہے، چاہے موافقت کا چاہے مخالفت کا۔ ایسی تنقید چونکہ براہ راست تخلیقی سرگرمیوں کا حصہ بن جاتی ہے، اس لئے اس کا فریضہ ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے: ۱- اگر سماج اندرونی طور پر ہم آہنگ اور مربوط ہو تو صرف 'واہ واہ، سبحان اللہ' کہہ کر ہی تنقید کسی ادب پارے کا درجہ متعین کر سکتی ہے۔ ۲- اگر سماج میں کوئی مربوط نظام اقدار باقی نہ رہا ہو تو پھر تنقید کو ادب پاروں سے توجہ ہٹا کر خود ادب کی اہمیت کا تعین کرنا پڑتا ہے۔ ۳- اگر سماج میں ادب باقی دوسری سرگرمیوں سے بالکل ہی الگ ہو کے رہ جائے تو ایسی حالت میں تنقید ادب کی قدر و قیمت کا سوال بھی چھوڑ کر ادب کی تخلیق کے عمل کا مطالعہ کرنے لگتی ہے۔ تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر تنقید تخلیقی سرگرمیوں سے اپنا تعلق برقرار رکھنا چاہتی ہے تو ہر دور میں اس کا فریضہ مختلف ہوگا۔" (ستارہ یا بادبان، ص ۹۰۔۸۹) (۵)

اس اقتباس میں آمدہ مسائل میں چند امور پر غور کرنا مفید ہوگا۔ ۱- ایسی تنقید بھی ہوتی ہے جو بظاہر ادبی مسائل سے متعلق نظر آنے کے باوجود صرف مجرد قسم کے کلیوں اور مزعومہ تصورات سے بحث کرتی ہے۔ عسکری کو اس تنقید سے کوئی ہمدردی اور مطلب نہیں تھا۔ (۱۹۵۳ء میں عسکری جب یہ سطور لکھ رہے تھے، اس وقت ابھی ہمارے ہاں ساختیات کی مجرد بحثیں شروع نہیں ہوئی تھیں، لیکن عسکری کی مغرب آگاہی ان خطرات کو محسوس کر رہی تھی) (۶)

۲- تنقید تخلیقی سرگرمیوں کا حصہ بھی بن سکتی ہے بشرطیکہ وہ اپنے حالات کے مطابق اپنا فریضہ سرانجام دیتی رہے خواہ موافقت کا ہو یا مخالفت کا۔ ۳- اس کا فریضہ ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے: اور تین ممکنہ فرائض اقتباس میں دیے گئے ہیں۔

عسکری نے تنقید کے جو فرائض گنوائے ہیں یا اس سے جو مطالبات کیے ہیں۔ یہی مطالبات خود ان کی تنقید سے بھی ہونے چاہئیں اور دیکھنا چاہیے کہ یہ تنقید کس حد تک یہ کام کر سکی ہے۔ راقم کا خیال ہے کہ ان کی تنقید ان مطالبات کا جواب اپنے متعین کردہ حدود میں بڑی حد تک دیتی ہے۔ ان میں سے پہلا فریضہ تو اردو کی کلاسیکی تنقید بھی بخوبی پورا کرتی رہی ہے۔ اگرچہ اس کی اصطلاحات اور منہاج کسی "مرتب و مدون نظام" کے تحت نہیں تھا۔ اسی لئے مابعد حالی تنقید نے کسی ایسے تنقیدی شعور کے وجود پر ہی سوالات اٹھائے تھے۔ عسکری اس طرز تنقید کی اہمیت سے نہ صرف منکر نہیں بلکہ خالص اپنی حدود میں خود بھی کسی حد تک اس پر کاربند رہے ہیں۔ باقی جہاں تک دوسرے اور تیسرے فریضے کا تعلق ہے، ان کی تحریروں کی ایک ایک سطر گواہ ہے کہ وہ مختلف وقتوں میں یہ کام پوری ذمہ داری سے کرتے رہے ہیں۔ ایک اکھڑے ہوئے، منتشر سماج میں ادب کے فنی معیارات کو مبرہن کرنے، اسے زندگی کی اجتماعی سرگرمیوں سے جوڑنے، تخلیق فن کے بجائے 'تخلیق فن اور ادبی سرگرمیوں میں محرومہ مشغولیت کے دور میں تخلیقی عمل کی ماہیت، فن کار کی ذات سے اس کے تعلق، اور معاشرے اور قاری کے ردعمل جیسے مسائل پر لکھ لکھ کر وہ ابھار لگاتے رہے ہیں۔ سن ۳۰ء کے قریب گرد و پیش کی زندگی سے بے نیاز رومانوی ادب ہو، یا ترقی پسند تحریک کا پیدا کردہ نظریاتی ادب، تحریک پاکستان میں برصغیر کے مسلم کلچر اور مسلمانوں کے تہذیبی مسائل سے ادیبوں کی مجموعی غفلت کا مسئلہ ہو یا قیام پاکستان کے بعد پاکستانی ادب کا امکان اور ادب کے جمود و موت کا سوال، یا پھر مشرق و مغرب کے ادب کی تہہ میں کارفرما تصور حقیقت کا کھوج اور روایت کے عنوان کے تحت ادب و فن کے ساتھ ساتھ تہذیب اور مذہب کی معنویت کے مسائل، عسکری کی تنقید ہر زمانے میں پیش آمدہ مسائل پر اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے سوال اٹھاتی رہی ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ تنقید کو تخلیق سے الگ نہیں رہنا چاہیے ورنہ تنقید کی تو بہ تو اصطلاحیں اور علوم کی لمبی چوڑی فہرستیں تو بن جاتی ہیں، تخلیق کا احساس ختم ہو جاتا ہے۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۹۳) ان کے نزدیک تنقید کوئی مطلق شے نہیں ہے بلکہ اضافی یا افادی شے ہے۔ مستقل حیثیت تخلیق کی ہے۔ عام طور پر یہ تخلیق کے بعد آتی ہے لیکن بعض نامساعد حالات (مثلاً ادبی جمود وغیرہ) میں تنقید کو تخلیق کے لئے راستہ بھی ہموار کرنا پڑتا ہے۔ (ایضاً، ص ۹۷)

آگے بڑھنے سے پہلے مغربی فکشن کے عظیم نقاد ڈی ایچ لارنس کے تصور تنقید پر ایک نظر ڈال لینا بہتر ہے، کیونکہ بعض اعتبارات، خصوصاً محض چند ادبی مطالعات کی بنا پر عصر حاضر کی عظیم امریکی تہذیب، تاریخ، سماج اور اس کے سیاسی آدرشوں کی روح تک اتر جانے کے حوالے سے اس میں اور عسکری میں بہت مماثلت ہے۔ اور شاید اس کے بعد ہمیں عسکری کا تنقیدی منہاج اتنا ان گھڑ بھی نہ لگے

> Literary criticism can be no more than a reasoned account of the feeling produced upon the critic by book he is criticizing. Criticism can never be a science: it is in the first place, much too personal, and in the second, it is concerned with values that science ignores. The touchstone is emotion, not reason. We judge a work of art by its effect on our sincere and vital emotion, and nothing else. All the critical twiddle-twaddle about style and form, all this pseudo-scientific classifying and analysing of books in an imitation-botanical fashion, is mere impertinence and mostly dull jargon. A critic must be able to feel the impact of a work of art in all its complexity and its force. To do so, he must be a man of force and complexity himself, which few critics are. A man with a paltry, impudent nature will never write anything but paltry, impudent criticism. And a man who is emotionally educated is rare as a phoenix. The more scholastically educated man is generally, the more he is an emotional boor.

More than this, even an artistically and emotionally educated man must be a man of good faith. He must have the courage to admit what

he feels, as well as the flexibility to know what he feels.... A critic must be emotionally alive in every fibre, intellectually capable and skilful in essential logic, and then morally very honest. Then it seems to me a good critic should give his reader a few standards to go by He can change the standards for every new critical attempt, so long as he keeps good faith

(۷)

اب یہ بتانے کی ضرورت تو نہیں کہ خود عسکری کی نظر میں تنقید کا کیا مقام تھا، مگر تھوڑا اور دیکھ لینے میں کیا حرج ہے؟ ۱۹۴۳ء کا زمانہ ان کی تخلیقی سرگرمیوں کے عروج کا وقت تھا، لیکن اس "دورِ ایمان" میں بھی وہ تخلیق سے زیادہ تنقید کی ضرورت پر زور دے رہے تھے۔ ۱۹۵۴_۵۵ء، جب وہ کمر کمر تک تنقید کی دلدل میں دھنسے ہوئے تھے، تنقید کا فریضہ خاکروبی کے سوا کچھ نہ سمجھتے تھے۔

"ہمارے ادب کی بیماری کا اس سے بڑا ثبوت اور کیا ہوگا کہ اس میں نقادوں کو ادیبوں سے زیادہ اہمیت حاصل ہوئی۔ تنقید کا کام تو محض گھر میں جھاڑو دینا ہے گھر میں رہنے والا کوئی اور ہے"۔ ("اردو تنقید۔ حجاب اکبر" (۱۹۵۴)، مشمولہ مقالاتِ عسکری، ج ا، ص ۱۳۲)

اسے ادب میں کالی یا بھنگی سے زیادہ حیثیت نہیں دیتے تھے اور کہتے تھے کہ اس خادمہ کا کام گھر کی مالکن یعنی تخلیق کے راستے کا جھاڑ جھنکار صاف کرنے کے سوا کچھ نہیں۔ یہ جب تک "خادمہ کے فرائض سرانجام دینے پر قانع رہے"، ضروری اور فائدہ مند ہے۔ اس کا 'حوصلہ' آگے بڑھ جائے تو تخلیقی ادب کا ستیاناس ہو جاتا ہے۔ ("سرمایہ داری اور تنقید" (۱۹۵۵ء، مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۳۳۵) ان دو اقتباسات میں جو "تضاد" نظر آتا ہے اسے ان کے زمانۂ تحریر، سیاق و سباق اور ان کی نظر میں تنقید کے فریضے والے اقتباس کی روشنی میں تحلیل کرنا چنداں مشکل نہیں۔ ان کی نظر میں تنقید کوئی مطلق شے نہیں۔ حالات کے بدلنے سے اس کا مقام اور فریضہ بھی بدلتا رہتا ہے۔ اپنی تنقیدی تصورات کی وجہ سے ان کی توجہ زیادہ تر نظری تنقید کی طرف رہی۔ عملی تنقید کی طرف وہ بہت کم آئے ہیں۔ یہ شے ان کے مزاج سے لگا بھی نہیں کھاتی تھی۔ فراق کی کتاب اردو کی عشقیہ شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے، اس میں عشقیہ شاعری کے 'تاریخی جائزے' کو غیر تشفی بخش قرار دینے والے کسی مبصر کے جواب میں 'وقائع نگاری اور تاریخی جائزے' قسم کی شے کو عسکری کسی معقول نقاد سے فروتر بتاتے ہیں'

"کم سے کم میں تو کسی معقول نقاد سے وقائع نگاری یا تاریخ نویسی کی توقع نہیں رکھتا۔ کوئی کر گزرے تو خیر اور بات ہے۔ مانا کہ یہ کام بھی ضروری ہے۔ اور اس کی بھی اپنی اہمیت ہے۔ لیکن حقیقی نقاد کا کام عظیم فن پاروں سے متاثر ہونا اور ان کے متعلق سوچنا ہے یا شاعروں کی حاضری لینا؟" (جھلکیاں، ص ۱۹۸)

لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ عسکری کی تنقیدی کلاس میں اردو کے شاعروں کی حاضری تو کم ہی رہی البتہ پورے معاشرے کو ایک ادبی ادارہ بنا کر عظیم فن سے متاثر ہونے اور ان کے متعلق سوچنے کا کام ہمیشہ ہوتا رہا۔

باقی رہ گئے یہ مسائل کہ عسکری کوئی تنقید کی تھیوری دیتے ہیں یا ان کا تنقیدی منہاج کیا ہے؟ تو یہ بالکل درست ہے کہ انہوں نے دو چار جگہوں کے سوا اس پر تفصیلی کلام کسی ایک جگہ نہیں کیا۔ کیونکہ ان جیسے تخلیقی ورتخیلی ذہن کے لیے "منظم و مربوط" طور پر کسی ایک ہی نکتے پر مسلسل کلام کرتے رہنا ممکن ہی نہیں تھا۔ جس مقام پر جس بحث کا تقاضہ ہو وہ ضرورت کے مطابق اشارے کر دیتے ہیں، خواہ متعلقہ تحریر کا عنوان اس سے لگا کھاتا ہو یا نہ کھاتا ہو۔ مثلاً ان کے مضمون "خیر البشر کا نظریہ ادب" ۱۹۳۹ء سے آرٹ کی آزادانہ حیثیت اور زندگی و اخلاق سے اس کے تعلق کے جواز و عدم جواز کا ایک پورا تنقیدی نظریہ اخذ کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ان کا ایک مضمون "قلم میں رنگ۔ مگر کیوں اور کس لیے" ۱۹۴۹ء (مشمولہ مقالات، ج ۲) کا موضوع بظاہر قلم کو رنگین بنانے کی معنویت اور رنگوں کے استعمال کی اہمیت ہے۔ مگر اس کے آغاز میں حقیقت نگاری اور فنی تخلیق یا 'فن۔ حقیقت کی نقل یا حقیقت پر اضافہ' کے مسئلے پر وہ ساری بحث آ گئی ہے جو افلاطون و ارسطو سے چلی ہے اور جس پر ایم ایچ ابرامس نے آئینہ و چراغ کی علامت سے بحث کی ہے۔ مگر عسکری نے یہ اصطلاحیں استعمال کیے بغیر فن کی ماہیت اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت پر وہ تنقیدی بحث لکھ دی ہے جو جھلکیاں میں 'ادب میں اخلاقی مطابقت' اور جیمس جوائس کے حوالے سے معروضیت و علیحدگی کے مسائل پر آ گئی ہے۔ مگر اس میں تنقید اور اس کی نت نئی اصطلاحوں کا ذکر تک نہیں۔ انہی "کوتاہیوں" کے پیش نظر عسکری کے بارے میں یہ بھی کہا گیا کہ وہ کوئی ادبی تھیوری نہیں دیتے۔ (مکتوب احمد جاوید، مشمولہ دریافت، شمارہ ۸) اول تو عسکری نے کوئی ایسا دعویٰ ہی نہیں کیا

کہ وہ کوئی نئی شے ادب میں پیدا کر رہے ہیں۔ اور پھر ادعائیت کے ساتھ تو کجا، اظہار واقعہ کے طور پر بھی کبھی ایک نظریہ ساز نقاد ہونے کا دعویٰ نہیں کیا۔ تنقید کا کوئی نیا مکتب فکر قائم کرنے کے بجائے ان کی توجہ اصلاً ادب کو ایک طرز حیات کے طور پر مستحکم کرنے کی طرف تھی۔ اور کم از کم اردو کی حد تک انہوں نے جو مباحث متعارف کروائے وہ ان سے قبل اور ان کے زمانے میں بھی صرف انہی سے مخصوص ہیں۔ اور وقت کے تمام اہم رجحانات ––– خواہ وہ علی گڑھ ہو یا ترقی پسند تحریک، جدیدیت ہو یا ساختیات ––– کے بیچوں بیچ اگر کسی نقاد نے استقامت سے اپنا ایک الگ موقف قائم رکھا اور اپنے ساتھ اپنے ہمنواؤں اور مخالفوں کو بھی کبھی چین سے تک کر نہ بیٹھنے دیا تو وہ کسی نہ کسی موقف نظریے اور تھیوری کی بنا پر ہی تھا۔ وارث علوی کا کہنا ہے کہ "ہر نقاد نظریہ ساز نہیں ہوتا، لیکن ہر بڑا نقاد نظریہ سازی کی طرف پیش قدمی کرتا ہے۔ ہر نظریہ درست نہیں ہوتا لیکن ہر بڑا نظریہ اگر کلی نہیں تو جزوی صداقت کا حامل ضرور ہوتا ہے"۔ (ادب کا غیر اہم آدمی، ص ۵۲) اگر کوئی نقاد اپنے علاوہ اپنی زبان کے ادیبوں کو ازلی و تقدیری صداقتوں کے پس منظر میں اپنے زمانے کے جدید ترین شعور سے واقف کرنے اور اس سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ دیتا ہے تو قطع نظر اس کے کہ وہ کسی نئی تھیوری کا بانی ہے یا نہیں وہ اپنا کام پورا کر دیتا ہے، اور صداقت کا کوئی نہ کوئی پہلو اس کے موقف میں ضرور موجود ہوتا ہے۔ ویسے محض نئی تھیوری ہی اگر کسی نقاد کی عظمت کا ثبوت ہو تو اردو میں یہ مہمات گوپی چند نارنگ سے بڑھ کر کس نے سر کی ہیں؟

عسکری کے اصول نقد کے بارے میں یہ بات ہمیشہ ذہن میں رہنی چاہیے کہ اگرچہ انہوں نے تنقید کا فریضہ ایجابی اور سلبی دونوں طرح سے بتایا ہے کہ تنقید کو کیا کرنا اور کیا نہیں کرنا چاہیے، مگر درست بات یہ ہے کہ ان کے اصول ان کی تحریروں کے رگ و پے میں اسی طرح سمائے ہوئے ہیں جس طرح اردو کلاسیکی تنقیدی شعور اساتذۂ فن کی تخلیقی کاوشوں کے اندر ہی سمویا ہوا تھا۔ تذکروں اور زبانی روایتوں میں اس کا اظہار اگر ہوتا بھی ہے تو خاموشی، اعتراض، اصلاح یا تحسین وغیرہ کی صورت میں۔ لیکن کسی ایک جگہ مرتب و مدون صورت میں نہیں پایا جاتا۔ عسکری کی تنقید کا یہ پہلو کلیتاً ان کے مزاج کے مشرقی گوشوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ اب اگر قدماء کے تنقیدی نظام کے بارے میں یہ دعویٰ کرنا درست نہیں کہ چونکہ وہ کسی جگہ یکجا نہیں ملتا لہٰذا وہ موجود ہی نہیں، اسی طرح عسکری کے تنقیدی اصولوں کے بارے میں بھی یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہ ہوگا کہ ان کے ہاں ایسے کوئی تنقیدی اصول ہیں ہی نہیں۔ انہوں نے بعد میں اگرچہ تنقید لکھنا شروع کر دی تھی مگر اصلاً ان کا مزاج اور دماغ ایک فن کار ہی کا تھا۔ اس لیے انہوں نے تنقیدی منہاج کے طور پر یہ طریقہ اختیار کیا کہ تنقید کو تخلیقی سرگرمیوں سے الگ کوئی متوازی حیثیت نہیں دی۔ اپنی تنقید کے ذریعے انہوں نے ایک طرف یہ بتایا کہ ادب و شعر اور آرٹ روزمرہ کی زندگی اور اس کے مسائل سے جدا نہیں اور دوسری طرف اپنے شفاف، دوٹوک، تجزیاتی، وضاحتی اور روزمرہ کے اسلوب کے ساتھ ادب اور زندگی کے ایک ہونے کے دعوے کی دلیل بھی اسی میں چھپا دی۔ زندگی کی تخلیقی قوتوں کی فعالیت کا بھی یہی طریقہ ہے۔ اسی لیے عسکری صرف ادب و تنقید ہی کو نہیں بلکہ زندگی میں بھی تخلیقی قوت کو فعال رکھنے پر زور دیتے تھے۔

اپنی تنقید کو بھاری بھرکم اصطلاحات سے بوجھل نہ کر کے انہوں نے قدیم اساتذۂ فن ہی کے طریق پر عمل کیا، جن کے پاس زندگی اور ادب کے تعلق پر غور کرنے کے تجزیاتی پیمانے تو نہیں تھے، مگر زندگی اور ادب کو یکساں سنجیدگی اور تفریح سے بسر کرنے کا شعور بہت گہرا تھا۔ جس طرح قدماء نے اپنے مخصوص فنی شعور سے کام لے کر زبان کے تخلیقی استعمال سے شاعری اور معاشرے کے عام طبقوں کے مابین کوئی فصل نہیں آنے دیا تھا اسی طرح عسکری نے بھی آرٹ اور تنقید کو اپنی بے پناہ تہہ داریوں والی نثر کے ذریعے ایک دوسرے کا معاون بنائے رکھتے ہوئے روزمرہ کی زندگی، ادب اور عام قارئین کو جوڑے رکھنے پر زور دیا۔ اس تناظر میں دیکھیں تو عسکری کی تنقید اور قدماء کے تنقیدی منہاج میں حیرت انگیز مماثلت محسوس ہوتی ہے۔ ان کی تحریروں سے تنقیدی اصول/معیار/تھیوری برآمد کرنے کا طریقہ وہی ہوگا جو کلاسیکی اساتذہ کے ہاں سے تنقیدی شعور دریافت کرنے کا ہے۔ وہاں یہ شعور تنقیدی اصطلاحات و دعاوی سے زیادہ اُن کے اشعار کے احساس، رویے، تیور، لہجے اور مزاج میں پوشیدہ تھا۔ (انہی معنوں میں عسکری نے میر کی مثنوی "اژدر نامہ" کو بھی تنقید کہا ہے؛ جبکہ دوسروں کے نزدیک وہ "گالیوں کی پوٹ" ہے۔) ("اردو تنقید۔ حجاب اکبر"، مقالات عسکری، ج ا، ص ۱۲۲) جبکہ عسکری کے ہاں یہی شے دل و دماغ کو روشن کر دینے والی ان "عام سی باتوں" میں پائی جاتی ہے جن میں فن اور زندگی کو تخلیقی اور واردادتی سطح پر "بسر کرنے" کا سلیقہ بتایا جاتا ہے۔ اس طرح ساقی میں ان کے مستقل کالم "جھلکیاں" کا عنوان بھی ایک علامتی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی ان کی تحریروں میں تنقیدی اصول بھی مختلف جگہوں پر حسب موقع اور بمطابق ضرورت تہذیب، ادب اور انسان کے تعلق کی بامعنی جھلک دکھاتے ہیں۔

فراق گورکھپوری کی تنقید کے بارے میں عسکری نے لکھا تھا کہ "جس طرح اچھا ناول نویس شروع میں اپنے کردار کی خصوصیتوں کی

فہرست بنا کر نہیں رکھ دیتا، بلکہ بتدریج واقعات اور احساسات وغیرہ پیش کرتا ہے اور ہمارا ذہن خود یہ سلسلہ جوڑ کر ایک شخصیت مرتب کرتا ہے، بالکل اسی طرح...." (۸) بالکل اسی طرح عسکری کی تنقید بھی اپنے اصولوں کی کوئی فہرست مرتب نہیں کرتی کہ صرف اشاریہ دیکھ کر قاری متن سے بے نیاز ہو جائے۔ بلکہ ادبی احساسات کو اس طرح پیش کرتی ہے کہ تہذیب و ادب کے مسائل ایک واردات اور تجربہ بن کر پڑھنے والے کے اوپر بیتنے لگتے ہیں۔ وہ بار بار لکھتے ہیں کہ انہیں مجرد افکار، اصولوں اور مسائل سے اس وقت تک کوئی دلچسپی نہیں ہوتی جب تک ان کے اندر انسانی زندگی کی معنویت کا تجربہ نہ محسوس کریں۔ یہی طریقہ کار ان کے اپنے مسائل کا بھی ہے۔ ان کی تنقید بے روح نظریات اور تنقید کے عمرانی، سیاسی اور نفسیاتی دبستانوں کا اصطلاحات کا پشتارا کبھی نہیں بنتی، بلکہ تخلیقی واردات کی لذت آشنائی سکھاتی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے لکھا ہے کہ بعض تنقیدی نظریات ایسے ہوتے ہیں کہ تخلیقی ادب کا ذوق پیدا کرنے کے بجائے اس کے بارے میں پڑھتے رہنے کی "بدذوقی" پیدا کر دیتے ہیں۔ (Selected Prose, p.20) عسکری کی تنقید اپنے نظریے اور اپنے طریقہ کار دونوں میں اس بدذوقی کے خلاف زبردست اعلان جنگ ہے' اور، پروفیسر کرار حسین کے الفاظ میں، زندگی اور ادب کو مسئلے کے طور پر نہیں بلکہ روایتی اور مربوط معاشروں کی طرح تجربے کے انداز میں بسر کرنے کا ہنر سکھاتی ہے۔

ان کا اسلوب تحریر اگرچہ پوری طرح وضاحتی ہے مگر "علمی و قاموسی" ہرگز نہیں بلکہ کسی حد "قصہاتی و کرختداری" ہے۔ وہ تجزیہ و تحلیل کے پوری طرح قائل ہیں مگر ان کا اپنا طریقہ کار بوقت ضرورت تجزیاتی، مگر عموماً تالیفی و ترکیبی ہے۔ وہ جزیات کا مطالعہ کرتے ہوئے کلی اور مجموعی تاثر کو گرفت میں لینے کے خواہاں ہوتے ہیں۔ ادب و فن کا مطالعہ کرتے ہوئے انفرادی مثالوں — مثلاً ایک ایک شعر یا نظم، غزل پر توجہ صرف کرنے — کے بجائے پورے پورے فن پارے اور فن کار کی شخصیت کے عمومی مزاج اور مرکزی مسئلے کو سمجھنے اور اسے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فراق گورکھپوری نے اپنی کتاب *انداز*ے کے پیش لفظ میں تنقید کا جو فریضہ بتایا ہے، عسکری بڑی حد تک اس سے متفق ہیں۔ مثلاً پڑھنے والے کے اندر "بیک وقت لالچ اور آسودگی پیدا کر دینا"؛ "حیات کے مسائل اور کائنات اور انسانی کلچر کے عناصر کو تنقید میں "مسمو دینا چاہئے یا مشورہ دینے کے بجائے احساسات اور بصیرتیں عام کرنا" وغیرہ۔ "کسی شاعر کے اشعار کا مطلب سمجھنے کے ساتھ ساتھ اس کی شاعری کا مطلب سمجھنا اور سمجھانا" بھی ان کے نزدیک ہمیشہ اہم رہا ہے۔ (*جھلکیاں*، ص ۱۰۷؛ پیش لفظ *انداز*ے، ص ۱۴) یہی وجہ ہے کہ وہ محض اپنے ادبی تجربات کی بنیاد پر مشرق و مغرب اور تاریخ و تہذیب کے صدیوں پر محیط مزاجوں کو سمجھنے اور ان کی عہد بہ عہد تبدیلیوں کا سراغ لگانے میں کامیاب ہو سکے ہیں۔

انفرادی فن پاروں کی تفہیم و تحسین میں وہ ایک ایک شعر اور نظم کے تجزیے اور تحلیل کی ضرورت اور افادیت کو محسوس کرنے (مثلاً "تنقید کا فریضہ" کا آخری حصہ) اور کہیں کہیں اس پر کاربند ہونے (حالی، جرات اور سب سے بڑھ کر محسن کاکوروی والے مضمون، یا اپنے دور آخر کے ناتمام منصوبوں میں) کے باوجود ان کی رغبت چیزوں کو کھولنے کے بجائے ان کو جوڑ کر کلی تصویر کشی کی طرف زیادہ رہی ہے۔ وہ لطف سخن کی اہمیت کے قائل اور لفظوں و صنعتوں کا تجزیہ کرنے کے اہل تو پوری طرح تھے۔ مگر مغز سخن تک پہنچنے کی بے قراری کی بنا پر ان کی توجہ معنی و مفہوم کی طرف نسبتاً زیادہ تھی۔ لہٰذا ان کی تنقید کا عمومی تاثر ہیئت پسندوں، نئی تنقید والوں، جدیدیت پرستوں اور اسلوبیاتی نقادوں سے خاصا مختلف ہے۔ ان لوگوں پر انہیں اعتراض یہ تھا کہ ان کی تنقید جس فن پارے کا مطالعہ کرتی ہے اسی میں محدود اور مقید ہو کر رہ جاتی ہے، باہر کی دنیا سے اپنا تعلق قائم نہیں کرتی۔ جبکہ عسکری فن کار کے انفرادی مزاج، اس کی انفرادیت کی تلاش (جسے وہ لب و لہجے میں ڈھونڈتے ہیں) اور اس کے اندر تخلیق فن کے سرچشمے کی اہمیت پر بے حد اصرار کے ساتھ ساتھ ادب کی تفہیم اور اس کی انفرادی شناخت کو متعین کرنے کے سلسلے میں "باہر کی دنیا" کو نظر انداز کرنے کے خلاف تھے۔ ان کے نزدیک اچھے ادب اور اچھی زندگی میں اشتراک کا پتہ صرف تکنیک اور ہیئت کے مطالعے کے ذریعے نہیں چلتا۔ "باہر کی دنیا" سے شعر و ادب کا یہی تعلق ادب کو تہذیب و کلچر اور وسیع تر معنوں میں کسی مخصوص مابعد الطبیعیات کا اظہار بناتا ہے۔ (۹) لہٰذا جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اسلوبیاتی تنقید اور نئے لسانیاتی فلسفے، جن کی جڑیں منطقی ثبوتیت کے پانی سے سیراب ہوتی ہیں، اکثر و بیشتر مابعد الطبیعیات کے انکار کی طرف مائل رہتے ہیں اور ادب کو تہذیب کے ماورائے انسانی منابع کا اظہار جان کر پڑھنے اور اس کی روشنی میں اس کی اہمیت متعین کرنے میں تامل کا اظہار کرتے ہیں، تو عسکری کی ان سے ابا کی وجہ سمجھ میں آتی ہے۔ خالص ادب، جدیدیت پسندوں اور ساختیات وغیرہ سے ان کا اختلاف انہی دائروں میں تھا۔ اس کے برعکس ترقی پسند نظریہ ادب و تنقید سے ان کا اختلاف ایک طرف "باہر کی دنیا" ہی کو اصل سمجھنے اور فن کار کے انفرادی تخلیقی جوہر کے انکار اور دوسری طرف چند مخصوص سیاسی، معاشی اور سماجی نظریوں ہی کو حرف آخر جان کر باقی تصورات حیات سے صرف نظر کرنے کی بنا پر تھا۔ اس اعتبار سے ان کا تصور تنقید ترقی پسندوں کے

مطابق بھی نہیں اور جدیدیت والوں سے بھی مختلف ہے۔ وہ عقلیت پسندی، رومانویت، ترقی پسندی اور جدیدیت سے مختلف اصول نقد پر اپنی بنیاد رکھتے ہیں۔

عسکری کے اس مخصوص تنقیدی منہاج کو سمجھنے کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ وہ کوئی نظام الاوقات اور منصوبہ بنا کر نہیں لکھتے تھے۔ بلکہ حالات اور تقاضائے وقت جس امر کا متقاضی ہوتا وہ اس پر لکھنا شروع کر دیتے تھے لیکن جو کچھ لکھتے تھے وہ ادب وفن اور تنقید کے بارے میں ان کی سوچی سمجھی رائے کا حصہ بھی ہوتا تھا اس لئے ان کے "طے شدہ تصورات" اطلاقی صورت میں کچھ "مختلف" بھی محسوس ہونے لگتے تھے۔ ایسی تمام صورتوں میں قاری کو اس زمانے، ماحول اور پیش آمدہ صورت حال کو بھی مدنظر رکھنا ضروری ہے جس میں وہ کوئی چیز لکھ رہے ہوتے تھے۔ (اسی ضرورت کے پیش نظر ہم نے عسکری کے سوانحی باب میں تاریخی ترتیب اور مخصوص تناظر کو سامنے رکھنے کو خصوصی اہمیت دی ہے۔)

یہ بات انہوں نے سن ۴۶-۱۹۴۵ء ہی میں جان لی تھی کہ شعر کے ظاہری فنی پہلوؤں سے نپٹنے کے لئے ہمارا کلاسیکی تنقیدی شعور اپنے معیارات وآلات کے ساتھ اچھا خاصا خود کفیل ہے۔ اس معاملے میں اسے مغرب سے سیکھنے کی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے۔ لیکن جہاں تک تخلیق کی نفسیات کا تعلق ہے اس بارے میں زیادہ کام چونکہ مغرب میں ہوا ہے اسی لئے یہ شے ہمیں مغرب سے سیکھنی چاہیے۔ لہٰذا تخلیق فن اور فن کار کی شخصیت و ماحول سے اس کے تعلق کے مسائل پر مغرب میں جو کچھ سوچا گیا ہے، اردو والوں کو ان سے آشنا کرنے اور اپنے معیاروں کے مطابق ان کے بارے میں درست نقطہ نظر مہیا کرنے کے لئے انہوں نے بڑی تفصیل سے کام کیا ہے۔ یہ شے بطور خاص میر، غالب، اقبال، حالی اور جرات وغیرہ پر لکھے ہوئے ان کے مضامین میں نمایاں طور پر جھلکتی ہے۔ جہاں وہ تخلیقی عمل کی ماہیت کو نہ صرف فن کار میں بلکہ اس کے قاری اور معاشرے کے باہمی تفاعل میں سمجھنے کی کوششیں کرتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ملاحظہ ہو میر اور اس کے معاشرے کے باہمی ارتباط کے حوالے سے تخلیقی عمل کو سمجھنے کی کوشش۔ (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۳۱۷ وبعد) ہماری روایتی تنقید میں شاعر اور اس کے قاری کے مابین رابطے کے مسئلے پر اس انداز سے یقیناً نہیں سوچا گیا تھا، کیونکہ وہاں یہ سارا کام "شعوری طور پر" ہوتا ہی نہیں تھا۔ مگر ایک زمانے میں جب یہ بحثیں ہمارے ہاں بھی بڑے زور و شور سے اٹھنا شروع ہو گئی تھیں، ایسے میں عسکری کی اس طرح کی کاوشیں جس میں کلاسیکی معاشرے کے ایک لاشعوری مگر معنی خیز عمل کو اپنے دور کے لئے ایک نمونہ بنانے کی مثال ہو، اردو تنقید میں ایک اضافہ ہی سمجھنا چاہیے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے اپنی تہذیب کی مخصوص روایتوں، قدروں سے جنم لینے والے ادب، اس کی مخصوص فنی اوضاع اور ان کی تعیین قدر اور تحسین لطف کا سلیقہ سکھانے والے کلاسیکی معیارات و وسائل کا احساس بھی نہایت شدت سے اجاگر کیا ہے۔ اور اس معاملے میں مغرب کا محتاج اور اس سے مرعوب ہونے کی بجائے بلکہ اس کی ادبی و تہذیبی اقدار کو پراعتماد انداز میں چیلنج کرنے پر جو زور عسکری نے دیا ہے جدید اردو تنقید میں اس کی دوسری کوئی مثال نہیں۔

البتہ یہ بات درست ہے کہ قاری کو ان کی تنقید میں Mechanics of Appreciation یعنی تحسین لطف کے آلات و وسائل سے نپٹنے یا انہیں برتنے میں کمی کا احساس ہوتا ہے۔ مگر اس کا بڑا سبب صرف یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے میں تنقید کا فریضہ یہ سمجھتے تھے کہ ایک تو اس وقت اپنے کلاسیکی سرمایہ ادب وتنقید کا شعور بیدار کیا جائے؛ دوسرے یہ بھی بتایا جائے کہ اپنے ادب سے لطف اندوز ہوتے ہوئے اُس معنویت سے صرف نظر نہ کیا جائے جو اس کے پیچھے تہذیب وتصور کائنات کے ایک مخصوص شعور کی صورت میں کارفرما ہے۔ کیونکہ عسکری مغربی ادب کے اس رجحان سے اچھی طرح واقف تھے جس میں زندگی کے ہر عظیم کو اس کے اعلیٰ مراتب سے کاٹ کر خود مکتفی مگر بے روح کر دیا جاتا ہے۔ غور کیا جائے تو "فن برائے فن" کے وہ تصورات جن پر انہوں نے سخت تنقید کی ہے، ایک سطح پر، ادب کی تعیین قدر کیلئے صرف "فنی وجمالیاتی معیارات" کے بظاہر خوشنما عنوان کی آڑ میں، یہی خدمت سرانجام دے رہے تھے۔ ان تمام تصورات کا اثر چونکہ اردو دنیا پر بھی نہایت شدت سے پڑ رہا تھا، اس لئے عسکری چاہتے تھے کہ ہمارے ہاں مغرب کے مقابلے میں، ادب کے ساتھ ساتھ زندگی کے ہر شعبے میں، جو احساس کمتری پیدا ہو چکا ہے، اسے تہذیب اور ادب کے شعبے میں حتی المقدور دور کیا جائے۔ اگر یہ کام ہو گیا تو ہمارا کلاسیکی تنقیدی شعور، جس کے بارے میں انہیں پورا اعتماد تھا کہ یہ موجود بھی ہے اور پوری طرح محفوظ بھی، تحسین فن کے اپنے مخصوص آلات کی مدد سے شعر کے تجزیہ و تحسین کا کام از خود کر لے گا۔ لیکن اپنے کلاسیکی سرمائے کے بارے میں اگر ہم اردو والوں کا اعتماد ہی بحال نہ ہوا اور بیسویں صدی کی اس فضا میں، جب مغرب اپنے تعلیمی، تہذیبی، سیاسی، معاشی وادبی وتنقیدی آلات حرب سمیت ہمارے اندر گھس آیا ہے، ہم صرف اس کی نقل کرنے ہی کو ترقی سمجھتے رہے گے۔ ایسے میں اگر کسی شعر کے فنی رموز اور زبان کے تخلیقی استعمال کا ایک ایک جزو بھی ان کے سامنے کھول کر رکھ دیا جائے تو بھی انہیں یہ قطعاً قابل اعتناء محسوس نہیں ہوگا، کیونکہ مغرب کے نزدیک یہ سب کچھ قابل توجہ ہی نہیں۔

لہٰذا عسکری کی تنقید کا بڑا حصہ قیام پاکستان کے بعد کے ادبی جمود اور ادب و قاری کے مابین ٹوٹے ہوئے رشتے کی تفتیش کے سلسلے میں کبھی تخلیقی عمل کی ماہیت پر غور کرتا رہا؛ کبھی زر پرستی و سرمایہ داری کے زمانے میں ادب کی زندگی اور موت کے مسائل سلجھاتا رہا اور کبھی انتہائی نامساعد حالات میں یورپ کے فن کاروں کی مثالیں لا لا کر اردو ادیبوں کو جھنجھوڑتا رہا کہ آپ تخلیقی ادب کے لئے اس طرح کی جاں سوز کاوشوں سے کیوں جی چراتے ہیں۔ اپنے زمانے میں تنقید کے ان فرائض کے پیش نظر ان کی توجہ کا رخ زیادہ تر فنی رموز اور ہیئت و اسلوب کے تجزیے کے بجائے تخلیقِ فن کی طرف سے بے اعتنائی، بے قدری اور ترقی پسندوں کی دوسرے تیسرے درجے کی تحریر کو عالمی ادب کا درجہ دینے والی ذہنیت کی خبر لینے کی طرف تھا۔ اسی طرح فن کی تعیینِ قدر کیلئے فنی و جمالیاتی معیارات کے ساتھ ساتھ "غیر ادبی اقدار" کی اہمیت پر اصرار بھی ان کا خاص سروکار رہا، کیونکہ انہیں "آرٹ برائے آرٹ" کا حامی جان کر کچھ لوگوں نے نراہیئت پرست ہی سمجھ لیا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ مغربی نقادوں اور نظریہ سازوں سے بہت کچھ اخذ بھی کرتے تھے مگر انہیں اپناتے صرف اس وقت تھے جب ان کے اپنے ادبی تجربات، گویا ان کی جبلت اور قوت ارادی، سے اس کی تصدیق مل جاتی تھی۔ (سوانحی باب میں ہم نے عسکری اور دیگر کچھوں کے تعلق پر اس طرف اشارہ کیا ہے۔) گویا ان کا اخذ و استفادہ بھی محض نقل تصور کے بجائے ایک تخلیقی عمل ہوتا تھا۔

ادب کے فنی رموز اور جمالیاتی تحسین کا پہلو اگر عسکری کے ہاں دبا ہوا نظر آتا ہے تو یہ ان کے ذوق کی کسی کوتاہی اور یک رخے پن کی وجہ سے اتنا نہیں جتنا شعر و ادب کے بارے میں ان کی سوچی سمجھی رائے کی وجہ سے ہے۔ یوں تو انہوں نے متعدد جگہ اس کی طرف اشارے کیے ہیں مگر ہم اس پہلو کو ان کی دو ایسی تحریروں سے اخذ کرنے کی کوشش کریں گے جن میں سے ایک "سیاسی و اصلاحی شاعر" سے اور دوسری "جمالیاتی" شاعر سے متعلق ہے۔ مولانا محمد علی جوہر کی شاعری پر لکھتے ہوئے انہوں نے آغاز ہی میں یہ مسئلہ چھیڑا ہے کہ کسی فن پارے کے بارے میں عموماً دو رویے ہوتے ہیں، ایک تو اسے محض جمالیاتی اعتبار سے اچھا یا برا سمجھنے کا، دوسرا اسے فن کار کی شخصیت، مزاج اور اس کے گرد و پیش سے جوڑ کر دیکھنے کا۔ یہ دوسرا رویہ ترقی پسندوں کی وجہ سے عام ہو چکا ہے۔ مگر "جو لوگ ادب برائے ادب کے قائل ہیں وہ بھی سب نظریہ بازی کر چکنے کے بعد فنی تنقید کے میدان میں آتے ہیں تو کم سے کم تھوڑی دیر کے لئے فن پارے کو چھوڑ کر فنکار کے متعلق غور کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں"۔ فرانسیسی ہیئت و جمال پرستوں کے ہاں بھی یہی رویہ ہے۔ وہ جب کسی خاص شاعر یا ادب پر بات کرتے ہیں تو شاعر کے مزاج اور اس کے عہد کے سیاسی و اخلاقی حالات کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے عسکری خالص ادب کے ساتھ ساتھ خالص ادبی تنقید کو بھی ناممکن کہتے ہیں۔ (مقالات عسکری، ج ۲، ص ۱۵۵؛ مزید ج ۱، ص ۶۵، ۲۰)

بالکل یہی نقطہ نظر ان کا بعد میں فراق پر لکھتے ہوئے بھی ہے۔ پہلے تو وہ یہ یاد دلاتے ہیں کہ شاعری کو فلسفے یا معاشیات کا نعم البدل سمجھ کر نہیں پڑھنا چاہیے۔ کیونکہ "شعر میں ایک بات ایسی بھی ہوتی ہے جو نثر میں نہیں کہی جا سکتی، چنانچہ اس 'خیال پرستی' کے دور میں اگر شعر کی جمالیاتی حقیقت پر زور دیا جائے تو کچھ بے جا نہ ہوگا"۔ لیکن چونکہ ہماری معمولی معمولی باتوں میں بھی انسانی زندگی اور کائنات کے بارے میں کسی نہ کسی رویے کا اظہار ضرور ہوتا ہے، لہٰذا شعر بھی اس سے خالی نہیں۔ اس میں جمالیاتی نظم کے علاوہ چونکہ کوئی نہ کوئی فکری و جذباتی نظم بھی ہوتا ہے لہٰذا شعر میں کسی طرح کی حقیقت یا صداقت ڈھونڈنا بھی شعر کے ساتھ زیادتی نہ ہوگی۔ اور پھر آگے چل کر انہوں نے جو جملہ لکھا ہے وہ ان کے تصور نقد ادب کا ایک لحاظ سے حتمی معیار ہے۔ کہتے ہیں

> "کسی شعر کی عظمت کا فیصلہ محض شعری یا جمالیاتی اقدار کے اندر رہ کے نہیں ہو سکتا۔ لیکن کوئی شعر واقعی شعر بھی ہے یا نہیں، اس کا فیصلہ محض شعری اقدار کے اندر رہ کے ہوتا ہے۔ شعر میں حقیقتوں کے خزانے تلاش کرنے سے پہلے ہمیں یہ ضرور دیکھ لینا چاہیے کہ شعر کی حیثیت سے یہ چیز کیسی ہے۔ اس کے بعد چاہے ہم اس شعر کی مدد سے شاعر کی نفسیات سمجھنے کی کوشش کریں، چاہے کائنات کی ماہیت کے بارے میں چھان بین کریں۔" (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۲۶۰)

ان کی تقریباً تمام تحریروں میں "عظمتِ فن" کا ایک معیار ہمیشہ جمالیاتی اقدار کے باہر رہا ہے، مگر اپنے اس "ادبی اصول" کا اعلان اتنے واشگاف الفاظ میں انہوں نے کم ہی کیا ہے۔ اپنے پسندیدہ فرانسیسی ہیئت پرستوں کے اندر ہیئت کے ذریعے زندگی کی ایک نئی معنویت کی تلاش انہوں نے اسی تصور کے تحت کی تھی۔ لیکن یہ بات بلاخوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ خواہ انہوں نے کسی شعر یا فن پارے کے فنی اسرار و رموز کا تفصیلی تجزیہ نہ بھی کیا ہو مگر کسی غیر فن کو محض جمالیاتی اقدار سے باہر والے کسی معیار کی بنا پر فن کبھی تسلیم نہیں کیا۔ یہاں اہم بات یہ ہے کہ انہوں نے یہ موقف صرف بیسویں صدی کی عمرانی تنقید کے زیر اثر نہیں اختیار کیا بلکہ اردو کے کلاسیکی سرمائے میں پائے جانے والے "جذبات کے ایک خاص کلچر کے مطالبے" اور "زندگی کے متعلق ایک سنجیدہ اور بلند نقطہ نظر" کی بنا پر "بڑی شاعری کے لئے چند ثقافتی اور جذباتی اقدار"

لازمی ٹھہراتے ہیں۔ یوں تو وہ پورا اقتباس ہی ہم شروع میں نقل کر چکے ہیں مگر اس کا متعلقہ حصہ پھر دیکھ لینا بہتر ہے:

"ہمارے یہاں صرف زبان و بیان کی خوبیاں ہی قابلِ توجہ نہیں تھیں بلکہ اخلاقی ثقافتی اقدار بھی بڑی شاعری کے لیے لازمی سمجھی جاتی تھیں۔ اور یہاں میں پھر آپ کو یاد دلاؤں گا کہ صرف مصحفی اور غالب جیسے آدمی ہی میر کے پرستار نہیں تھے بلکہ رسوائے زمانہ ناسخ تک نے کہا ہے کہ:

آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

ناسخ کے زمانے میں لفظ پرستی رائج ہو گئی تھی تو کیا، متقدمین کے کارنامے تو نظروں کے سامنے تھے۔ اور یہ اتنی زبردست چیز تھی کہ اس سے چشم پوشی ناممکن ہے۔ میر کے متعلق یہ مصرع لکھ کر گویا ناسخ نے یہ صاف اعتراف کر لیا ہے کہ بڑی شاعری کے لیے محض مراعاۃ النظیر اور مناسبتِ لفظی کافی نہیں، بلکہ ہم اس سے جذبات کے ایک خاص کچھ کا مطالبہ کرتے ہیں اور زندگی کے متعلق ایک سنجیدہ اور بلند تقاضۂ نظر رکھتے ہیں۔ چنانچہ ایک طرف تو ہمارے تنقیدی معیار (وہ غیر شعوری ہی سہی) بڑی شاعری کے لیے چند ثقافتی اور جذباتی اقدار لازمی ٹھہراتے ہیں۔ دوسری طرف بیان اور اسلوب کے بھی ایسے اصول پیش کرتے ہیں جو ہر ترقی یافتہ زبان اور ادب میں رائج ملیں گے"۔ (جھلکیاں، ص ۲۷۵)

عسکری کے تنقیدی طریق کار کی اس بحث کو ایک اور پہلو سے بھی دیکھ لینا بہتر ہوگا۔ شمس الرحمن فاروقی نے شعر شور انگیز، جلد ۲ کے دیباچے میں ایف آر لیوس کے اس قول کو ناکافی بتایا ہے کہ "نقاد کے لئے ضروری نہیں کہ وہ اپنے تنقیدی اصولوں کو ظاہر کرے، بلکہ اس کے لئے یہی کافی ہے کہ کسی ادبی متن کا جو Experience اس نے حاصل کیا ہے اسے وہ اپنے قاری تک پہنچا دے"۔ (شعر شور انگیز، ج ۲، ص ۵۱) یہ اعتراض ایک طرح سے عسکری کی تنقید پر بھی وارد ہوتا ہے۔ سابقہ سطور میں ہم نے دیکھا کہ عسکری کا تنقیدی منہاج اور طریق کار بھی یہی ہے کہ وہ اپنے تنقیدی اصول کو اگر چھپاتے نہیں تو اکثر و بیشتر بالاہتمام ظاہر بھی نہیں کرتے۔ مگر ان اصولوں کا عدم اظہار یا بیان نہ کرنا ان کے ہاں ایسے اصولوں کی عدم موجودگی پر دلالت نہیں کرتا۔ ویسے بھی کسی نظریۂ فن کے بغیر کسی فن پارے کے ظاہری اور باطنی خواص پر اظہار رائے ممکن ہی نہیں۔ فاروقی نے آئی اے رچرڈز کا یہ قول بھی نقل کیا ہے کہ "یہ فیصلہ کہ کوئی متن عمدہ ہے زندگی کا عمل ہے۔ اس کے محاسن کا معائنہ اور بیان نظریے کا عمل ہے۔" اور اس پر یہ اضافہ کیا ہے کہ "یہ معائنہ اور بیان ممکن ہی نہیں اگر نظریہ Theory نہ ہو"۔ (۱۰) ادب و فن سے تعلق رکھنے والی عسکری کی کم و بیش ہر تحریر یہ ظاہر کرتی ہے کہ ان کے ذہن میں ان معاملات پر کوئی سوچی سمجھی رائے، معیار اور نظریہ ضرور موجود ہے۔ لہٰذا فاروقی ہی کے الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ

"عسکری کی طرح نظریہ سازی اس وقت کسی کو نہیں آتی۔ عسکری صاحب تو ترجمہ، محاوروں کا استعمال، غزل، ادب، اور زندگی میں جنسی حیثیت کا مقام، ادبی ہیئت، ان سب موضوعات پر نظریہ ساز مضمون لکھ سکتے تھے۔ یعنی وہ Theorize کر لیتے تھے ہر چیز کو۔ خیال رکھو کہ یہاں To Theorize کے معنی ہیں کسی چیز کی Theory بیان کرنا، کسی نکتے کو نظریے کا رنگ اور قوت دے دینا، کسی چیز کے بارے میں نظریے کے طور پر گفتگو کرنا۔" (فاروقی، "محمد حسن عسکری، ایک گفتگو" شب خون، اکتوبر ۲۰۰۲ء، ص ۲۰)

باقی رہ گئی ان اصولوں کو ظاہر نہ کرنے کی بات تو اس کا سبب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ ان کا طریقہ کار ایک فن کار کا تھا، محقق کا نہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں ان کی تحریروں میں طول طویل اقتباسات اور حوالے جا بجا کہیں بھی نظر نہیں آتے۔ البتہ اپنی کسی بات کی تائید میں وہ مثالیں اور اشعار اکثر درج کرتے ہیں۔ مگر وہ بھی محققانہ انداز میں نہیں، بلکہ محض استشہاد کے طور پر۔ عسکری محقق قطعاً نہیں تھے اس کمزوری پر انہیں جتنا مطعون کیا جائے بجا ہے۔ وہ ایک نہایت خلاق اور نکتہ رس ذہن کے مالک تھے۔ انہوں نے جو کچھ پڑھا، سوچا اس کے نتائج قلم برداشتہ لکھنا شروع کر دیتے تھے۔ عمر بھر کا مطالعہ ان کے خون میں اس طرح رچ بس چکا تھا کہ لکھتے ہوئے انہیں ماخذ و منابع کو از سر نو دیکھنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی تھی۔ پیش آمدہ حالات اور چیلنج کے مطابق ان کا ذہن فوری طور پر نتائج اخذ کرنے کی زبردست قدرت رکھتا تھا۔ قاری کے سامنے وہ اپنی تفتیش و تحقیق کے نتائج رکھ دینے کو کافی سمجھتے تھے۔ نظریوں اور اصولوں کا بیان ان کے نزدیک ضروری نہ تھا۔ اس معاملے میں ان کا طریق کار ان ائمہ مذاہب کی طرح تھا جو صورت مسئولہ کے مطابق مسئلے کا حل تو دے دیتے ہیں مگر منابع و دلائل کے اظہار و بیان کو ضروری نہیں سمجھتے۔

☆

چیزیں چونکہ اپنے اضداد سے بھی پہچانی جاتی ہیں۔ اس لئے ہم عسکری کے اس طریق کار کو ایک دوسرے مزاج کے سب سے اہم نقاد، شمس الرحمٰن فاروقی کے تنقیدی منہاج کے مقابل رکھ کر سمجھنے کی ایک کوشش کرتے ہیں۔ ادب و فن کی معنویت اور بعض نتائج فکر سے قطع نظر ، فاروقی کا طریقۂ تنقید یہ ہے کہ وہ اپنے تنقیدی اصولوں اور اقتباسات و حوالہ جات کی صورت میں اپنی تحریروں میں شہادتوں اور کسی خاص صورت حال کے ممکنہ پہلوؤں کا ایک انبار جمع کر دیتے ہیں۔ اور تحریر کا لب و لہجہ بھی اس طرح استدلالی رکھتے ہیں کہ پڑھنے والے کے سامنے ان کے نتائج فکر کے ساتھ ساتھ جزئیات کو جوڑ کر ایک خاص نتیجے تک پہنچنے کا "رد عمل" بھی موجود رہتا ہے۔ اس کے برعکس عسکری بیچ کے سارے مراحل ظاہر کئے بغیر ایک خاص صورت حال میں "ایک خاص جواب" مہیا کر دیتے ہیں، اور قاری سے توقع رکھتے ہیں کہ اس کے لئے ضروری حوالہ جات اور مثالیں اول تو اس کے پیش نظر ہوں گی یا وہ اپنی جستجو اور مطالعہ سے از خود جمع کر لے گا۔ (۱۱) فاروقی کے طریق کار کو اصطلاحی طور پر استقرائی و تجزیاتی اور عسکری کے طریق کار کو ترکیبی کہا جا سکتا ہے۔ اپنی اپنی طبائع اور مزاج کے اعتبار سے دونوں طریقے اہم ہیں۔ لیکن ایک مبتدی کے لئے فاروقی کا طریق کار زیادہ مفید ہے کہ وہ قاری کو ذہنی کاوش کی گراں باری سے بچا لیتا ہے۔ جبکہ عسکری اپنے سامنے ایک ایسے قاری کا تصور رکھتے ہیں جو ذہنی و فکری طور پر زیادہ مستعد اور ذہنی کاوش کیلئے فوراً تیار ہونے والا ہو، یا پھر کان دبا کر بات ان لینے کا مادہ رکھتا ہو۔ لیکن بدقسمتی سے ان کا قاری نہ اتنا سادہ لوح ہے، اور نہ اتنا تجسس و حقائق! محمد عمر میمن نے یہی بات ایک اور ڈھنگ سے کہی ہے۔ (AUS, 19, p. 265)

فرض کیجیے کہ عسکری اپنی تفتیش کے انہی نتائج و اطلاعات کے ساتھ شمس الرحمٰن فاروقی والا طریق کار اختیار کرتے تو کیا ان کے قارئین یا معترضین کا حتمی رد عمل اس سے کچھ مختلف ہوتا؟ راقم کا جواب نفی میں ہے۔ کیونکہ انسان دلائل و براہین کا مطالبہ تو ضرور کرتا ہے مگر آخر میں مانتا وہی کچھ ہے جو اس کے اپنے مزاج و ترجیحات کی تشفی کرنے والا ہو۔ ورنہ بقول عسکری کے، دیے گئے دلائل کی درستی کے لئے مزید دلائل طلب کرتا ہے۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۳۲) اور یہ سلسلہ غیر مختتم ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا طریق کار معترض یا مخالف کو خاموش تو کروا سکتا ہے کیونکہ ان کے دلائل بڑے منطقی اور مسکت ہوتے ہیں، مگر ہمنوا صرف اسی کو بناتا ہے جس کی طبیعت میں ان نتائج کو قبول کرنے کا میلان ہوتا ہے۔ نمونے اور مثال کے طور پر سید و حالی کے مقابلے میں اکبر الٰہ آبادی اور ان ہی کی توسیع میں تہذیب، اقدار کے بارے میں فاروقی اور عسکری کے نقطۂ نظر (جو کم و بیش ایک ہی ہے) پر ایک خاص ذہن اور ادبی مکتب فکر کے نمائندے کے طور پر اجمل کمال کے رد عمل کو دیکھا جا سکتا ہے۔ (۱۲) تمام تر تجزیاتی، علمیاتی اور مرحلہ وار دلائل کے باوجود ان لوگوں کو شمس الرحمٰن فاروقی سے بھی اتنا ہی اختلاف ہے جتنا عسکری سے۔ حالانکہ اجمل کمال عسکری کے مقابلے میں فاروقی کی تنقید کے بہت قائل ہیں۔ وائے بے چارگی کہ ہمارے ان دونوں بڑے نقاد کو اپنے اصولوں کے اخفا اور اظہار کے باوجود ایک ہی طرح کے رد عمل کا سامنا ہے! کیوں؟ اس لئے کہ

> "الفاظ کی ابلاغی صلاحیت بڑی محدود ہے۔ بات صرف وہی لوگ سمجھتے ہیں جو سمجھنا چاہتے ہیں، یا جو پہلے ہی سے کسی نہ کسی حد تک قائل ہوتے ہیں۔ جب تک دو آدمی میز کا ایک جیسا تصور نہ رکھتے ہوں محض لفظ 'میز' کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ہر بحث مباحثے میں لازمی ہوتا ہے کہ دونوں فریقوں کی بنیادی اقدار ایک ہوں۔ اس کے بغیر بحث بے معنی ہو جاتی ہے۔" (مقالات، ج ۲، ص ۵۶)

عسکری نے یہ بات پاکستانی کلچر کی وضاحت کرتے ہوئے ۱۹۴۸ء میں لکھی تھی۔

☆ ☆

ادبی سرگرمیوں کے اس سارے عرصے میں عسکری کو اپنے کے تنقیدی تصورات اور طریق کار کے حوالے سے تو طرح طرح کے اختلافات کا سامنا رہا، مگر شور و ہنگامے سے بھرپور ان تنقیدی مہمات کا ایک پہلو ایسا تھا جہاں اکثر مخالفین بھی ان کے معترف نظر آتے ہیں۔ وہ پہلو ہے عسکری کا اسلوب نثر۔ اردو تنقید کی پوری روایت میں کوئی ایک نقاد بھی ایسا نہیں جو کم از کم نثر کی حد تک عسکری کے قریب بھی پہنچ پائے۔ ہاں ان کے اسلوب سے متاثر ہونے والے ناقدین پاکستان سے لے کر ہندوستان تک پھیلے ہوئے ہیں۔

اردو کی نثری روایت بہت طویل بھی ہے اور یہاں اس کا جائزہ لینا بے محل بھی ہے۔ لیکن یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ جہاں تک تنقیدی نثر کا تعلق ہے، اس کا پہلا اہم نمونہ حالی کا مقدمہ ہے۔ آب حیات اور شعر العجم کی نثر اپنی ادبیت اور جلالت کے باوجود بعد کی تنقیدی ضروریات کے لئے نمونہ بننے کے قابل نہیں تھی۔ اس روایت میں عسکری کی نثر، آزاد اور حالی کے بہت سے بہترین نثری عناصر کی جامع بھی ہے اور تنقیدی اسلوب کی حد تک ان پر اضافہ بھی۔ کیونکہ مغرب کے تنقیدی افکار کے ساتھ ساتھ وہاں کی نثری روایت کا شعور رکھنے کے اعتبار سے بھی عسکری آزاد، حالی اور شبلی سمیت اردو کے ہر اہم نثر نگار سے بہت آگے ہیں۔ ان کے ہاں آزاد کا حسی پیکر، حالی کا تعقل اور شبلی کا تخیی

رنگ تو ہے، مگر ان سب کی تالیف عسکری کے اپنے کیمیاوی عمل کے نتیجے میں ہوئی، لہٰذا یہاں حسیت، تعقل اور تخیل سب اپنے ہی ڈھنگ سے ہیں۔ یوں تو ان کی نثر ایک شعوری کوشش کی پروردہ تھی، مگر اس شعور کو انہوں نے اس طرح اپنے وجود کے تخلیقی عمل کا حصہ بنایا کہ ﴿ کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ ﴾ کا مضمون پیدا ہے۔ یعنی یہ عناصر ان کے وجود کا حصہ پہلے بنتے ہیں اور شعوری آگاہی کا بعد میں۔

نثر میں عسکری نے تین طرح سے کارفرمائی دکھائی ہے افسانہ، تنقید اور ترجمہ۔ (۱۳) عسکری کا نثری شعور ان تینوں اصناف میں ایک ہی طرح جلوہ گر ہوا ہے، کیونکہ ان سب کے پیچھے موجود تجرباتی حس کا انہیں گہرا شعور تھا۔ اس شعور کو انہوں نے مسلسل اردو کے نثری اسالیب کے مقابل رکھ کر دیکھا تھا۔ اس لئے ان میں ان اسالیب کے اندر تبدیلی، تنوع اور ترقی کی خواہش بھی تھی اور انہوں نے اپنے تئیں اس خواہش کو پروان چڑھانے کی کوشش بھی کر دیکھی تھی۔ کامیابی یا ناکامی کے دعوے سے قطع نظر، ہمارا کہنا یہ ہے کہ نثری اسالیب کے جو آدرشی نمونے ان کے ذہن میں تھے، اپنی تنقید میں انہوں نے نہ صرف ان کا برملا اظہار کیا، بلکہ اپنے وجود کو ایک تخلیقی سرگرمی کا کارخانہ بناتے ہوئے پوری زندگی اس کے عملی نمونے بھی مہیا کرتے رہے تھے۔ جس طرح ان کا یہ خیال تھا تنقید اور تخلیق کیری کیچر اور پیروڈی میں ایک ہو جاتی ہے، اسی طرح ان کے تنقیدی تصورات اور کم از کم نثر کے آئیڈیل، ان کی تنقیدی و تخلیقی نثر میں ایک ہو گئے ہیں۔ انہوں نے اپنے پاکستانی ادب کا کوئی نمونہ خواہ خود پیدا کر کے نہ دیا ہو، کم سے کم اپنے نثری اسلوب کی صورت میں اپنے بعض تصورات کو مجسم ضرور کر دکھایا ہے۔

عسکری کی ذہنی تربیت جس ماحول اور سیاسی، سماجی اور ادبی پس منظر میں ہوئی تھی اس کا کچھ ذکر سابقہ ابواب میں ہو چکا ہے۔ مگر ان کی بالکل ابتدائی گھریلو تربیت میں بھی اپنے دور کے معروف ادبی پرچوں عالمگیر اور نیرنگ خیال وغیرہ کے ساتھ ساتھ دارالاشاعت پنجاب کی چھپی ہوئی کتابوں، بالخصوص الحمرا کے افسانے از غلام عباس کا بھی بہت حصہ تھا۔ لکھنے پڑھنے کی طرف توجہ کی تو ایک طرف رومانی نثر سے بغاوت، اور دوسری طرف اپنے اردگرد کی سماجی زندگی میں تبدیلی کی کروٹوں کو ہوا دینے والے ترقی پسند ادب کی نثری روایت کا جنم ہو رہا تھا۔ جس نے ان کے اندر ادب کی سماجی معنویت کے اُس احساس کو جنم دیا، جو جدیدیت سے ان کی رغبت اور ترقی پسند معنویت سے اختلاف کے باوجود آخر تک برقرار رہا۔ لیکن جہاں تک نثر کا تعلق ہے، ابتداً پرانے نثر نگاروں میں سجاد حسین، رتن ناتھ سرشار اور نذیر احمد وغیرہ اور نئے لوگوں میں پریم چند، عظیم بیگ چغتائی، غلام عباس اور عصمت چغتائی کی نثر سے انہوں نے خاص اثر قبول کیا تھا۔ مظفر علی سید کو ان کی نثر میں جو "بیگماتی لب ولہجہ" محسوس ہوتا ہے اس کے پیچھے عصمت کی زبان صاف بولتی ہے 'جو جتنا کہنا چاہتی ہے اس سے کہیں زیادہ کہہ جاتی ہے'۔ (مقالات ج ۱، ص ۳۴۷) نئے ادب کے شعور میں عسکری پنجاب کے ادیبوں سے زیادہ متاثر تھے اور یوپی کے لکھنے والوں کو زیادہ سنجیدگی سے نہیں لیتے تھے، مگر زبان اور نثر کے حوالے سے انہوں نے یوپی کے لب ولہجے والی فضا کو زیادہ اپنایا ہے۔ اس اعتبار سے ان کا ابتدائی قیام دہلی کا زمانہ مختصر ہونے کے باوجود بہت اہم رہا ہے۔ زبان کی اس جہت کے جواز اور اسے اپنانے کی ضرورت کے لئے انہوں نے اہل پنجاب کی اردو سے اس کا موازنہ بھی کیا ہے اور مشورے بھی دیے ہیں۔ (خط بنام آفتاب احمد، ۱۰ر فروری ۱۹۴۶، مشمولہ تحقیق ادب ۳: افسوس کہ صفدر میر جیسے بڑے لوگوں نے بھی اس میں یوپی کلچر کے شوزم کے سوا کچھ نہیں پایا!) اس لئے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی اپنی نثر اور تنقیدی تصورات میں حیرت انگیز یکسانی اور لب ولہجے، تیور اور فضا کو خاص اہمیت ہے، تو اس میں مغرب کے نثری ادب کے شعور و استفادے کے ساتھ ساتھ یوپی کی نزاکتیں اور لطافتیں بھی بولتی ہیں۔ مگر حقیقت میں معاملہ محض نزاکتوں اور لطافتوں سے آگے کا ہے۔

ان کی نثر کو سمجھنے سے پہلے ہمیں زبان، نثر اور اسلوب کے بارے میں ہمیں وہ تمام باتیں ذہن میں رکھنی چاہییں جو عسکری کے نزدیک اہمیت کی حامل ہیں، اور جن کا ذکر ہم زبان، نثر اور کلچر والے باب میں کر آئے ہیں۔ ان کے نزدیک نثر کا سب سے اہم وظیفہ یہ رہا ہے کہ وہ تخیل کی زبان بن جائے۔ یعنی ایک تو وہ ان دیکھی، ان بوجھی چیزوں اور تصورات کو بیان کرے اور دوسری طرف عام روزمرہ اور معمول کی دیکھی بھالی چیزوں کو، جن کا انوکھا پن اور ندرت محض "کثرت وقوع" کی بنا پر غیر دلچسپ ہو جاتا ہے، نہایت ہی عام اور روزمرہ کی بول چال میں ان کے امتیازی خدوخال کے ساتھ اس طرح بیان کرے کہ اشیاء و تصورات محض کسی ایک فرد کے احساسات و خیالات نہیں بلکہ ایک اجتماعی تجربے اور ٹھوس انسانی معنویت کا حصہ بن جائیں۔ نثر کے اس تصور میں تین نکات بہت اہم ہیں اور انہی میں عسکری کی نثر و اسلوب کا تعین بھی ہے: ۱- نثر کا تخیل کی زبان ہونا مجرد خیالات و تصورات کا حسی کیفیات و مناسبات کے ساتھ اظہار اور روزمرہ کی عام اشیاء کو بھی اس طرح بیان کرنا کہ ان کی انفرادیت اور ندرت ایک ایک کر کے الگ نظر آئے۔ (اسی ذیل میں وہ فلوبیئر کے مشورے کا ذکر کرتے تھے جس میں کسی جنگل میں بیٹھ کر ایک ایک درخت، پھول اور پتی کو اس طرح لفظوں میں بند کرنے کی مشق کا طریقہ بتایا گیا ہے کہ اس میں امتیاز پیدا ہو کر ایک درخت دوسرے سے الگ نظر آنے لگے۔ (مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۳۳) ۲- نثر کا ایسا ہونا کہ کسی ایک فرد کی عبارت کا

شاہکار ہونے کے باوجود نہ تو وہ کسی ایک کی انفرادیت اور محدودیت کا اظہار کرے اور نہ ہی کسی ایک ہی فرد کے لئے با معنی ہو، بلکہ اس میں ایک اجتماعی تجربے کا شعور موجود ہو۔ گویا اچھا نثر نگار نہ کسی ایک فرد کی طرف سے بولتا ہے، نہ کسی ایک فرد کے لئے بولتا ہے۔ یہ دو نکات تو نثر کی بالذات خصوصیت ہیں۔ ۳۔ تیسری خصوصیت کی حیثیت ذریعے کی ہے جو ان وسائل اظہار اور آلات زبان پر مشتمل ہونا چاہئیں، جو خصوص میں بھی عموم کا رنگ رکھتے ہیں۔

ان نکات کی روشنی میں ایک طرف عسکری کے پسندیدہ نثری نمونوں (مثلاً داستانوں کی نثر، سرشار، سجاد حسین، محمد حسین آزاد، عظیم بیگ چغتائی، عصمت چغتائی، اشرف صبوحی، غلام عباس اور منٹو وغیرہ) اور ناپسندیدہ نثر نگاری (رومانی گروہ، بشمول نیاز فتح پوری و ابوالکلام آزاد) کی طرف ان کے رویے کو سمجھا جا سکتا ہے تو دوسری طرف ان کی اپنی نثر کی انفرادیت، تہ داری اور اس کے پیچھے کارفرما تنقیدی نقطۂ نظر کی معنویت کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے۔ انہوں نے جب افسانے لکھے تو مغرب کی جدید حسیت پوری طرح ان پر غالب تھی، جہاں روایت سے قطع تعلق یعنی انفرادیت، بڑا اونچا مول پاتی تھی۔ اس شے کا ظہور نہ صرف ان کے افسانوی مجموعے جزیرے کے عنوان کی معنویت میں ہوا بلکہ "تنہائی اور تحیر" کا احساس ان کے کرداروں کی مخصوص ذہنی کیفیت میں بھی نمایاں تھا۔ (عسکری کے افسانے، ص ۱۸۷) مگر جس شے نے ان کو اپنے افسانوں سے غیر مطمئن کر کے جزیرے کا اختتامیہ لکھوایا تھا وہ 'ادب میں ایک دو امینٹ کی مسجد الگ نہ بن سکنے' اور اردو ادب کے روایتی دھاروں سے واقفیت' کا احساس تھا۔ اسی احساس نے کرداروں کی اندرونی تنہائی کے باوجود ان سے عام معاشرتی زندگی سے جڑنے والی وہ نثر لکھوائی جو اندرونی تجربے، جملوں کی ساخت اور اسلوب میں مغربی انداز کی ہونے کے باوجود لب و لہجے کے اعتبار سے اسی نثری روایت کا حصہ تھی، جسے کچھ حلقوں میں طنز، اور کچھ میں پسندیدگی کے لہجے میں، قصباتی، کرخنداری یا بیگماتی وغیرہ کہا جاتا ہے۔ عسکری نے افسانہ نگاری تو جلد ہی چھوڑ دی مگر جس تنقیدی شعور سے انہوں نے یہ آگاہی حاصل کی تھی اسے اور اپنی نثر کو تا عمر نہ چھوڑا۔ اپنے دور، خصوصاً ۱۹۴۰ کے اردگرد، کو وہ تنہائی و تحیر آشنائی کے تجربے کا دور کہتے تھے اور اجتماعی تجربے سے جڑنے، اسے اپنے شعور کا حصہ بنانے، اور اپنی روایت اور بین الاقوامی دھاروں سے آشنا رہتے ہوئے بہت سے نئے تجربے تخلیق کرنے کی شدید ضرورت محسوس کرتے تھے۔ اسی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے انہوں نے وہ "پراز معلومات تنقید" لکھنی شروع کی جس پر عزیز احمد کو "پروفیسروں کے لکھوائے ہوئے نوٹوں کا گمان" محسوس ہوا تھا اور کلیم الدین احمد نے انہیں 'مغربی مال ہندوستان میں بیچنے والا دلال، ادبی رپورٹر، اور نہ جانے کیا کیا کہا تھا۔ (۱۳)

اس بات سے قطع نظر کہ آج کے تنقیدی مباحث میں ان میں سے کس نقاد کی کتنی گونج باقی رہ گئی ہے، مغربی ادب میں برپا حشر خیزیوں سے اردو کو واقف کرانے کی دوسری مہم وہ تھی، جس میں عسکری نے فرانسیسی کے اہم شاہکاروں کو اردو میں ترجمہ کرنے کا سلسلہ شروع کیا تھا۔ یہ بات خالی از علت نہیں کہ ترجمے کے لئے انہوں نے تنقیدی کتب سے زیادہ فکشن کو منتخب کیا تھا اور ترک افسانہ نگاری کے بعد کیا تھا۔ یہ سب اس لئے کہ ان کی اپنی افسانہ نگاری، مغربی فکشن کے تراجم اور ان کے تنقیدی شعور کے پیچھے وہی ایک تجربہ کارفرما تھا، جس کا اظہار انسان اور آدمی کے دیباچے میں ہوا تھا۔ تراجم کے ذریعے انہوں نے اردو نثر کے اسالیب میں تبدیلی و تنوع کی وہ مہم سر کرنا چاہی تھی جس کا اظہار ان کے تنقیدی مضامین میں ہوا تھا۔ ان مباحث پر ہم پہلے بھی کلام کر چکے ہیں مگر یہاں اسے عسکری کی اپنی نثر اور اسلوب کے ساتھ جوڑنا مقصود ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ ایک تو اردو میں صرف رواں، سادہ اور سلیس اسلوب ہی کو خوبی سمجھا جاتا ہے اور اس میں لمبا، پیچیدہ جملہ لکھنے کی صلاحیت نہیں، جبکہ اس کے برعکس مغرب میں ایک پیچیدہ خیال، پیچیدہ جملے میں اس طرح لکھا جا سکتا ہے کہ 'خیال اور تجربہ دو لخت نہیں رہتا، بلکہ ایک ہی منظر کا حصہ بن جاتا ہے'۔ یہ ایک تفصیلی بحث ہے جس کے لئے زبان، نثر اور کلچر والا باب دیکھنا مفید ہوگا۔ اردو نثر کی ان کوتاہیوں کا ذکر عسکری نے تنقیدی طور پر ۵۵۔۱۹۵۴ء میں کیا تھا، مگر اس سے بہت پہلے اپنی افسانہ نگاری کے دور میں وہ خود ایسی نثر لکھنے کا عملی و تخلیقی تجربہ، تمام جدید لکھنے والوں سے پہلے ۱۹۴۰ء ہی میں کر چکے تھے۔ نمونہ ملاحظہ ہو

> "جب وہ اپنی اونچی ایڑیوں پر لڑکھڑاتی، جھلملاتی دھوپ میں جلتی بھنتی سڑکوں پر سے گزرتی تو اسے دور آتما گانے کی آواز، ڈھول کی گھٹ گھٹ، اور درختوں کے نیچے تاش کی پارٹیوں کے بلند اور کرخت قہقہے، دوپہر کی نیند حرام کر دینے والی بوجھل مکھیوں کی بھنبھناہٹ کی طرح بیزار کن، اور بے انتہا مصلوم ہوتے، اور وہ چار مہینے پہلے چھوڑے ہوئے شہر کا خیال کرنے لگتی"۔ ("حرام جادی"، عسکری کے افسانے، ص ۳۰)

ان کے افسانوں میں اس طرح کے نثری نمونے جابجا نظر آتے ہیں۔ تراجم میں اس طرح کے جملوں کی مثالیں، جن میں پورا منظر ایک آن میں دکھانے کا وحدانی تجربہ پیدا ہو، عسکری کے ترجمے مادام بواری کے ابتدائی صفحات ہی میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ چونکہ اسالیب کا مسئلہ ان کا

مستقل وہ دوسرا تھا اس لئے ماورائے ادب چلے جانے کے دور میں بھی ان امور پر سوچ بچار کا سلسلہ جاری تھا۔ اپنے افسانوں اور تراجم میں جہاں وہ درج بالا قسم کے وجدانی تجربے والے فقرے اردو میں ایک نیا اسلوب متعارف کرانے کی خاطر لکھتے تھے، بعد کے تنقیدی دور میں انہوں نے اس قسم کے جملے پیروی مغربی کی طرز و اسلوب اور مشرقی طرز احساس سے اس کا موازنہ کرنے کی خاطر لکھے تھے۔

"چار ٹوٹے پھوٹے پایوں پر ٹکی ہوئی چوکور، زرد رنگ کی، کھردری سطح والی، چیڑ کی لکڑی کی میز، جس کے چاروں کونے جھڑ چکے تھے، اور جس کی باہر نکلی ہوئی کیلیں، ہر گزرنے والے کا دامن اس بری طرح کھینچتی تھیں کہ ان میں تاگے الجھ کے رہ گئے تھے"۔ (وقت کی راگنی ص ۲۳)

یہ دو اقتباس دینے کا مطلب یہ واضح کرنا ہے کہ اسلوب کی پیچیدگیوں کا یہ تناؤ اور مسئلہ ان کے ہاں محض کسی مجرد نظریاتی و تنقیدی بحث کا موضوع نہ تھا بلکہ تخلیق و تنقید کی وحدت کے شعور کا حصہ تھا۔ اسی بنا پر ہم نے مہر افشاں فاروقی کا یہ خیال نقل کیا تھا کہ نثری اسالیب کے بارے میں عسکری کے تنقیدی خیالات کی بہترین مثالیں خود ان کے اپنے اسلوب میں ملتی ہیں۔ اور انہوں نے عسکری کو "خیال کی نثر" کا بانی قرار دیتے بالکل درست لکھا ہے کہ ان کی ادبی تھیوری کی بہترین مثال خود ان کی اپنی تحریر ہے۔ (AUS, 19, p.188)

اس حوالے سے اگلا نکتہ یہ ہے کہ مدوحی اسلوب کے ردعمل میں عسکری اگرچہ پیچیدہ تجربوں والی نثر اور توضیحی اسلوب تنقید کے قائل تھے مگر سرسید و حالی جیسے بزرگان ادب کی وجہ سے اردو میں جو صرف چھوٹے، سادہ اور سلیس جملے والی نثر ہی کو کارآمد اسلوب سمجھنے کی روایت شروع ہوئی تھی اسے وہ اردو کے لئے نیک فال نہ جانتے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ ہماری نثر عموماً تشریحی، توضیحی اور بیانیہ ذہنیت رکھتی ہے۔ اور عقلی و فکری عناصر کو باہم آمیخت کرنے والی ایسی نثر، جس میں مقالے اور افسانے کی زبان کا فرق ختم ہو جائے، ہمارے نقادوں کی سخت گیری کی بدولت ممکن نہیں ہو سکی۔ مقالے اور افسانے کی زبان کے فرق کو اگر کسی بہت ہی ٹیکنیکل بحث میں نہ الجھایا جائے تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ ان کی اپنی نثر میں خیال اور جذبے کی وحدت پیدا کرنے کی سعی بھی ہے۔ مگر اس پر گفتگو کرنے سے پہلے ہم عسکری کے اسلوب کی ایک بدنام ترین خصوصیت --- سنجیدگی، متانت، ثقاہت، علمیت، ادبیت اور منطقی استدلال کی کمی، اور شوخی، شگفتگی، پُر لطف مگر تمسخرانہ پیرایۂ اظہار، طنز و تعریض، استہزاء، مزاح، بذلہ سنجی، زبان کے چٹخارے، فقرے کی کاٹ، پھکڑپن، ہجو یہ رنگ اور نجانے کن کن خرابیوں --- کے اسباب پر کچھ بات کرنا چاہتے ہیں۔

ہم نے ان کے حوالے سے اچھی نثر کی تیسری خصوصیت میں ان وسائل اظہار اور آلات زبان کا ذکر کیا تھا جن کی مدد سے نثر تخیل کی زبان بن کر اجتماعی شعور میں شرکت کو ممکن بناتی ہے۔ عسکری کے اسلوب نثر اور تنقیدی وجدان کے پیچھے جو تجربہ بولتا ہے وہ ایسا تو نہیں کہ اسے دو چار جملوں میں نمٹایا جاسکے لیکن ہم اس باب میں ایسا ہی کرنے پر مجبور ہیں۔ مغرب کی وہ انسان پرستی جو روح، خدا، انسان، تاریخ، تخیل، ادب اور نہ جانے کس کس شے کی بتدریج تحلیل اور پھر موت کے اعلان ناموں سے گونج رہی تھی، عسکری نے اس کی الم ناکیوں کو ادب کے پردے میں تنہائی اور بیگانگی کے سیلان کے طور پر دیکھا تھا۔ دوسری طرف ان کے مزاج کی مشرقیت انسان سے لیکر کائنات اور خدا تک کے جملہ مراتب کو ﴿ اتصال بے تکیف بے قیاس ﴾ میں مربوط پاتی تھی--- "مشرق کو چیزوں کو الگ الگ کرنے سے اتنی دلچسپی نہیں جتنی انہیں جوڑنے سے ہے"--- (جھلکیاں، ص ۲۷۳، دور آخر کے بجائے ابتدائی زمانے کی تحریر سے اس اقتباس کا ایک خاص مقصد ہے۔)
مغرب کے اصول تنہائی اور بیگانگی کے مقابلے میں انہوں نے ہمیشہ فرد، معاشرے اور اجتماع سے رشتے کو مقدم جانا۔ لیکن اپنی مغربی تربیت اور کچھ طبعی رجحان کے سبب وہ دوسروں سے الگ تھلگ رہنے والے بھی تھے۔ لیکن جیسا کہ ہم نے سوانحی باب کے آخر میں لکھا ہے کہ اپنے باطن میں عسکری سراپا تعلق ہی تعلق تھے۔ طبیعت کی اس مجبوری اور اجتماع سے جڑنے کی شدید خواہش کے مابین جو فاصلہ تھا، اسے عسکری نے اس شے کی مدد سے پاٹا تھا، جو ان کے نزدیک میر اور اس کے معاشرے کے مابین سب سے موثر ذریعہ تعلق تھا یعنی زبان اور اسلوب کی وہ تہہ داری، جو اندرونی کشاکش کے ذریعے وسیع ترین انسانی تعلقات کے داخلی پہلو سے متعلق ہے، جو خارجی رشتوں کو عقلی دلیلوں سے نہیں بلکہ اپنی داخلی، جبلی و حیاتیاتی منطق سے جوڑتی ہے۔ عسکری کا یہ پختہ عقیدہ تھا کہ اسلوب اور اظہاری سانچوں میں تبدیلی کے ذریعے نہ صرف افراد بلکہ معاشروں اور قوموں کا کردار بھی بدل جایا کرتا ہے۔ (۱۵)

عسکری کے اندر زبان اور خیال کی اس داخلی منطق اور اس کی اشاراتی و ترسیلی قوت کی دوری کا جو احساس تھا، یہ اسی کا کمال ہے کہ وہ حالی جیسے متین، ثقہ اور سنجیدہ اسلوب تنقید کو قابل قدر جاننے کے باوجود زیادہ اہمیت دیتے نظر نہیں آتے۔ یہ بات نہیں کہ حالی کو چٹخے بولنے سے پرہیز تھا۔ مقدمے میں ایک آدھ جگہ تو انہوں نے عاشق کی روایتی گھٹی وضعداری کے رکی مضامین کی جو بھد اڑائی ہے وہ نہایت پر

لطف ہے، لیکن عمومی طور پر وہ ایک مقطع اسلوب کے حامل ہیں۔ جبکہ عسکری عموماً اس اسلوب سے بارہ پتھر الگ رہے ہیں۔ انہوں نے افسانے میں تو ''بیگماتی زبان'' لکھی سو لکھی، مگر تنقید میں بھی علمی مقالے اور مجلسی گپ شپ کا فرق مٹا دیا۔ نثر میں مطلوب آہنگ پیدا کرنے کے لئے' جملوں کی لمبائی چھوٹائی، بناوٹ اور ترکیب، فقروں کی نشست اور الفاظ کی اشاراتی قابلیت فضا اور تاکید اور لب و لہجے' کے جو اشارے انہوں نے عظیم بیگ چغتائی کی نثر میں پائے تھے، انہوں نے لکھا کہ اس ''طرز کی لاشعوری یادیں انہیں برابر راستہ دکھاتی رہی ہیں''۔ (''عظیم بیگ چغتائی''، مشمولہ مقالات عسکری، ج ۱، ص ۳۰۸) یہ اگرچہ ان کے دور افسانہ نگاری کی بات ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ اپنے تنقیدی اسلوب میں بھی انہوں نے اس میں سے کسی شے کو ترک نہیں کیا تھا۔

ایک آدھ جملہ بول کر یا چند پیرے لکھ کر ایک پورے ماحول کو تخلیق کر دینا، یا کسی مخصوص موقعے یا صورتحال کے تخاطب میں کہی ہوئی بات کو ایک پورے رجحان، تحریک یا دور کے گلے میں گھنٹی کی طرح لٹکا دینا، نہ شاعرانہ رنگین بیانی سے ممکن ہے نہ عقل و استدلال سے۔ بلکہ یہ فن الفاظ کی اشاراتی قوت کی کارفرمائی کو سمجھنے اور اس کے لئے مطلوب مہارت کو مسلسل ریاض کے ذریعے اپنے وجود کا حصہ بنانے سے حاصل ہوتا ہے۔ عسکری کو ان امور کا گہرا شعور تھا۔ لہٰذا انہوں نے نہ تو جمال پسندوں کی بناوٹی سنگھار والی شوخ شاعرانہ ادبیت کو اختیار کیا جو بقول ان کے کسی فن پارے کا ذکر کرتے ہوئے توضیحی انداز اپنانے کے بجائے اس کے بالمقابل ایک اور فن پارہ تخلیق کرنے میں لگ جاتے ہیں۔ اور نہ فلسفہ و منطق کی مدرسانہ فضا اور اصطلاحی زبان کو منتخب کیا۔ بلکہ عام لوگوں کی بے تکلف باتوں، پڑوسنوں کی نوک جھونک، محفل کی دوستانہ گپ شپ، ٹھیٹ مقامی لب و لہجے اور گھریلو بول چال کی وہ زبان اپنائی جس میں انسیت، لگاوٹ اور پیار دلار کے ساتھ کوسنے ڈپٹنے کا رنگ بھی ہے۔ یہ بات نہیں کہ عسکری کے موقف کے پیچھے کوئی مضبوط دلیل نہیں ہوتی، بلکہ صرف یہ کہ کسی خاص موقف پر نہ تو وہ فلسفیانہ دلائل سے پہنچے ہوتے ہیں اور نہ وہ اسے منطق کے صغرا کبرا میں ڈھال کر بیان کرتے ہیں۔ اپنی تیز حس شامہ سے وہ ادب کی فضا میں جو کچھ سونگھتے ہیں اسے محسوساتی و جبلی اسلوب ہی میں وہ اپنے قارئین تک پہنچا دیتے ہیں۔ ان کا مقصد نہ تو کسی کو قائل کر کے خاموش کروانا ہوتا ہے اور نہ تبلیغ و اشاعت ان کا مطلوب ہوتا ہے۔ بلکہ دوسروں کو اپنے تجربے اور انکشاف میں شریک کرنا۔ جس طرح آرٹ کی دلیل کا طریق کار منطقی نہیں اسی طرح عسکری کا اسلوب بھی منطقی نہیں۔ جس طرح فن حسن تعلیل پر بھروسہ کرتا ہے اس طرح عسکری کے علت و معلول بھی اپنے ہیں۔

چند حد بندیوں کو ملحوظ رکھتے اور اختلاف کا خطرہ مول لیتے ہوئے ہمارا خیال یہ ہے کہ عسکری کے اسلوب کے پیچھے میر کا لسانی شعور اور اکبر الہ آبادی کا ''طریق استدلال'' ہے۔ عامۃ الناس کی زبان کو بلند اور پیچیدہ مسائل کے اظہار کا ذریعہ بنا کر انہیں ہر پست و بلند کے خون میں رچا دینے والا میر، اور عام ترین نشانات کو علامتوں میں بدل دینے والا اکبر! یہ دونوں عام روزمرہ کی زبان میں اجتماع کی طرف سے بولتے ہیں اور اجتماع کے لئے بولتے ہیں۔ اور پھر چٹکلے بازی اور لطیفہ گوئی بھی دونوں میں مشترک ہے۔ جرأت والے مضمون میں عسکری نے اس کی زبان کو سماجی تعلقات کی زبان کہا تھا۔ جبکہ میر کی زبان کو سماجی تجربے کی زبان۔ اگرچہ دونوں کے ہاں روزمرہ کی زبان ہے مگر انہیں جرأت کی 'جی کی خریداریوں والی زبان' بھی زیادہ خوش نہیں آئی تھی۔ اس کے برعکس وہ میر کو اس لئے پسند کرتے تھے کہ وہ مروج الفاظ میں نئی وسعتیں پیدا کر کے انہیں پیچیدہ خیالات ادا کرنے کے قابل بنا دیتا ہے۔ نازک خیالات اور پیچیدہ تجربات کو ایک منفرد ''ادبی''، اصطلاحی، استدلالی اور جناتی زبان میں ادا کرنے کے بجائے عام ترین زبان میں ادا کرنا عسکری کے نزدیک کمال فن تھا۔ اس راہ میں پیش آنے والی مشکلات کے حل کے لئے وہ اسالیب میں توڑ پھوڑ کرنے کے حق میں تھے، بشرطیکہ جس تجربے کو بیان کرنا مقصود ہو وہ حتی الوسع عام آدمی کے لئے بھی قابل فہم ہو۔ تاکہ قاری و فنکار کے مابین فاصلہ نہ پیدا ہو۔ ان کی نثر اسی معنی میں سب سے زیادہ میر کے لسانی شعور کی پرداختہ ہے۔

اس تناظر میں اکبر الہ آبادی ان کے لئے دو اعتبار سے بامعنی ہے۔ ایک تو سنجیدہ اور اہم ترین معاملات کو لطائف ظرائف اور چٹکلے بازی کے رنگ میں نمٹا دینے کے حوالے سے، (یہ میر کا بھی خاصہ ہے) اور دوسرے کسی معمولی بات یا شے کو کسی کی پوری شخصیت کے نچوڑ، ایک پورے دور یا فکر کی علامت بنا دینے کے لحاظ سے۔ عسکری کے اسلوب میں جملے بازی کی جس ذہنیت کی بہت دہائی دی جاتی ہے اسے اسی پس منظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ مثلاً اگر انہوں نے ''مارکس کو پمفلٹ باز'' لکھ دیا تو یہ جملہ مارکس کی شخصیت یا اس کی ''صحیح ترین فکر'' کے بجائے اس کے ''مقبول ترین تصور'' یا مارکس سے زیادہ مارکسی ورد کے حامل ترقی پسندوں کی علامت بن جاتا ہے، جنہیں وارث علوی نے بھی ''وہ مارکسی پمفلٹ باز پہلوان'' لکھا ہے۔ (خندہ ہائے بے جا، ص ۹۲) یہاں یہ بات بھی ذہن میں رہے کہ عسکری نے اپنے معاصرین میں سے شاید ہی کبھی کسی کا نام لے کر ان پر کوئی چٹکلا چھوڑا ہو۔ لیکن اگر اس طرح کے امور کے پیچھے ادب، تہذیب اور زندگی کی سچائیوں کا کوئی بڑا وجدان نہ ہو تو اس طرح کے چٹکلے محض جملہ بازی بن کر صرف ایک شخص یا موقعے تک محدود رہ جاتی ہے اور اسے استعمال کرنے والا

بھی محض اپنی سطحی شخصیت کی نمائش کرنے کے سوا کچھ نہیں کر سکتا۔

محض چند لطائف اور چٹکلوں کے ذریعے کسی بڑی معنویت کو تخلیق کر دینے کا یہی فن منٹو کے سیاہ حاشیے میں بروئے کار آیا تھا۔ جب کچھ خاص طرح کے زعمات کا اسیر ہو جانے کی وجہ سے انسان کو سامنے کی باتیں اور حقیقتیں بھی نظر نہ آئیں تو بعض اوقات استعجاب اور تحیر کی رگ کو جھنکا دے کر اس کی طرف متوجہ کرنا پڑتا ہے۔ (جس طرح عسکری نے "آموں" کے بجائے "گٹھلیوں" کے دام زیادہ نکا کر کیا!) اور اس مقصد کیلئے لطیفے، چٹکلے، طنز، استہزا اور بعض دفعہ کسی معمولی سے کلمے، مثلاً "کھول دو" کو کسی بڑے پس منظر کا حصہ بنا کر بے حسی کو جھنجوڑا جاتا ہے، اور بعض دفعہ "او بڑدی کھابڑوی گڑگڑ" جیسی بے معنویت سے جہان معنی آباد کیا جاتا ہے۔ سرسید جب فاتح حکمرانوں کی قوت وجلال کا مقابلہ بے حاصل جان کر اس کا استقبال کر رہے تھے تب اکبر ایک ہارے ہوئے پہلوان کے طور پر اپنے فاتح کو اپنی ہنسی کا نشانہ بنا رہے تھے، جو ان لوگوں کے لئے ایک جھٹکا تھی، جو نئی تہذیب سے ذہنی شکست کھا کر مشت خاک کی طرح آندھی کے ساتھ ہو لئے تھے۔ ایسے میں اکبر کی جسمانی ہار (اور اس پر یہ فضا مزاق!) اس ذہنی شکست کے لئے بڑی زہرناک تھی۔ کیونکہ یہ ان کے اعتماد کو ہر لحظہ بے حوصلہ کئے دے رہی تھی۔ اس ہنسی نے دوسرا کام یہ کیا کہ اپنی جمع پونجی کے سہارے زندہ رہنے والوں کی خواہش کو نیا عزم دیا۔ شاید یہ اکبر کی اس ہنسی کا ہی فیض تھا کہ ان کے بعد آج تک کے سب سے بڑے ملی، فلسفی، سنجیدہ آدمی اور حرکت وشوکت کے پیغامبر اقبال نے بھی مغرب کی استقرائی وسائنسی برتری کا لوہا ماننے کے باوجود، منہ کا مزہ بدلنے کی خاطر ہی سہی، ﴿توپ کھسکی پروفیسر پہنچے / جب بسولا ہٹا تو رندہ ہے﴾ کے انداز میں ﴿میاں نجار بھی چھیلے گئے ساتھ / نہایت تیز ہیں یورپ کے رندے﴾ کہہ کر نئی تہذیب کے انڈوں کو اطلاقاً گندہ قرار دے دیا۔ اور عصر حاضر کے خلاف باقاعدہ اعلان جنگ کر کے اس کے ڈھول پر طربیہ لے میں کلیسی ضربیں لگانا شروع کر دیں تھیں۔

عسکری کے اسلوب کی اس استہزائیہ لے نے یہی کام اردو ادب اور تنقید کے اُس دور میں کیا جب ادب میں پیروئ مغرب ہی واحد راہ نجات تھی۔ ترقی پسندوں اور جدیدیت زدگان، دونوں کی ناک کے نیچے عسکری نے ایک طرف مارکس اور گورکی کو اپنے فقروں کے نشانے پر رکھا اور دوسری طرف فرانسیسی زوال پرستوں کے "مقبول عام تصور" پر کڑی تنقید کر کے اس سے نئی اخلاقی معنویت دریافت کی تھی۔ سراج منیر نے عسکری کے استہزائیہ انداز کے پیچھے کارفرما اس یقین اور اعتماد کی طرف اشارہ کیا ہے، جس نے ہمارے شعور کے لئے دودھاری تلوار کا کام کیا تھا:

> (اس سے) "ایک طرف تو ہمیں پہلی بار یہ پتہ چلا کہ مغربی ادب بھی کوئی ایسی چیز ہے، جس سے مرعوب ہوئے بغیر بے تکلف ہوا جا سکتا ہے اور اس کے بارے میں اپنی بے لاگ رائے رکھی جا سکتی ہے۔ دوسری طرف پر یہ علم ہوا کہ مغرب کے عکس میں جو اردو ادب تخلیق کیا جا رہا ہے اس کی حیثیت کیا ہے"۔ (سراج منیر، "محمد حسن عسکری، دینی روایت کا منظر"، مشمولہ مشرق کی بازیافت، ص ۱۱۰)

عسکری کے اس پر اعتماد استہزاء کی بھیتری چوٹ کا اندازہ کلیم الدین احمد کے اس فقرے کے پس منظر میں ہو سکتا ہے کہ "مارکسی نقطہ نظر کا جواب استہزاء نہیں ہو سکتا... مارکسی فلسفے کی کاٹ عسکری کے تاثرات سے نہیں ہو سکتی اور عسکری صاحب کے پاس تاثرات کے سوا کچھ بھی نہیں"۔ (اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۲۷۰) بالکل درست! کلیم الدین صاحب نے مارکسی فکر پر یقیناً عسکری کی نسبت زیادہ علمی انداز میں لکھا ہوگا۔ لیکن پچھلے پچاس سال کی ادبی تاریخ گواہ ہے کہ اردو میں مارکسی فکر کے نام لیواؤں نے جو چوٹیں عسکری کے "استہزائیہ تاثرات" کے ہاتھوں سہی ہیں، وہ ضرب کلیم الدینی سے نہیں! آج ترقی پسند "بزیدیہ" کے "افسانے" میں موجود منٹو کی "بندھتی" کے باوجود منٹو کو تو اپنا دوست کہتے نہیں تھکتے مگر عسکری کے نام پر بھڑک اٹھتے ہیں۔ اردو کی ادبی تاریخ کے اس کھیل میں ایک طرف پوری تحریک کی قوت تھی اور دوسری طرف محض تنہا شخص! علمی استدلال کے مقابلے میں محض "تاثرات" یوں کام کرتے ہیں۔

اس اسلوب نقد کی افادیت اور اثر انگیزی کی تو یہ مثال ہے۔ اب اگر اس کی قبولیت کو بھی دیکھنا ہو تو بعض حوالوں سے آج کے اہم ترین نقادوں میں سے ایک، وارث علوی کے اسلوب کو دیکھنا مفید رہے گا۔ خندہ ہائے بے جا میں اسلوب نقد کے حوالے سے انہوں نے جو کچھ ایک سنجیدہ مزاج نقاد، ٹی ایس ایلیٹ، کے بارے میں لکھا ہے، اس کا بیشتر حصہ بہت معمولی سی ترمیم کیساتھ عسکری کے اسلوب پر بھی صادق آتا ہے۔ خود وارث علوی نے اس اسلوب کی بہترین شکل --- "جو مثلاً ایلیٹ اور عسکری کے یہاں نظر آتی ہے" --- یہی بتائی ہے۔ خوش طبعی، انسیت اور دوستانہ بے تکلفی کے لہجے میں لکھی گئی عسکری کی اس تنقید کا مقابلہ اگر سنجیدہ علمی اصطلاحوں والی تنقید سے کرنا ہو تو عسکری کے مضمون "استعارے کا خوف" سے ایک آدھ اقتباس کا مقابلہ ممتاز حسین کے "رسالہ در بیان استعارہ" کے اس اقتباس سے کر لینا مفید ہوگا جو وارث علوی ہی نے خندہ ہائے بے جا میں دے کر لکھا ہے کہ "مجھے تو شکایت ممتاز حسین سے بھی نہیں صرف اس عالم غیب سے ہے جہاں سے

نقاد کے ذہن میں ایسے مضامین آتے ہیں جن کے اظہار کا کوئی مناسب انتظام اس دنیا میں نہیں ہو سکا"۔ اور اس "از تکلّے اسلوب" کے پیش نظر اپنے بارے میں لکھا کہ "لہٰذا خاکسار کا اسلوب عسکری اسکول کا اسلوب ہے۔ جس کی پیروی نے فدوی کو ثقہ لوگوں کی نظر میں اتنا رسوا کیا ہے"۔(۱۶)

عسکری کے اسلوب کے استہزائیہ پہلو پر یہ بات ہم نے مقالے اور افسانے کی زبان کی تفریق پر عسکری کے ایک نکتے کے حوالے سے کی ہے۔ مظفر علی سید نے ڈی ایچ لارنس کے اسلوب تحریر پر ایک ایسے ہی اعتراض کے حوالے سے اس کے ایک خط کا طویل اقتباس دیا ہے جس میں اس کا کہنا تھا کہ مجھے پڑھنے والا کسی اسٹیج کا خاموش تماشائی نہیں ہو سکتا بلکہ اسے "کھیل کے میدان کے عین بیچ میں اترنا پڑے گا اور اگر یہ بات اس کو پسند نہیں، اگر وہ سامعین میں کوئی نشست چاہتا ہے، تو پھر وہ کسی اور مصنف کو پڑھ لے"۔ اس اقتباس کی روشنی میں مظفر صاحب نے فکشن، فلسفے اور تنقید کیلئے الگ الگ زبانوں کا مطالبہ کرنے والوں سے کہا ہے کہ

"ایک نابغۂ فن جو فکر و احساس دونوں پر حاوی ہو، اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ اپنی فکشن کے اسلوب اور تنقید کے اسلوب میں قطبین کا فاصلہ رکھ کے لکھے، ایک ناقابل قبول تقاضا ہے۔۔۔ وہ مدرس نقاد جو تنقید کے لیے ایک الگ زبان چاہتے ہیں تو ان کے نزدیک۔ تنقید ایک ایسی چیز کا نام ہے جو آپ کے لیے ایک خاص ملازمت کے حصول میں مددگار ہوتی ہے۔ ایک ایسی ملازمت جس میں مزید تنقید بگھارنے کا موقع ملتا رہے"۔ (مظفر، فکشن۔ فن اور فلسفہ، ص ۲۵۔۲۴)

اب ہم عسکری کے اسلوب نثر کی ایک اور خصوصیت کی طرف آتے ہیں اور وہ ہے جذبے اور خیال کو آپس میں گوندھ کر اس "مشکل اور پیچیدہ تخلیقی عمل سے گھبرانے" کا کفارہ جو عسکری نے اردو کی تنقیدی نثر کی طرف سے تن تنہا ادا کرنے کی کوشش کے طور پر ادا کیا ہے۔ یہ امر معلوم ہے کہ انہوں نے فرانسیسی زوال پرستوں کے ہاں "خالص فن" کی ایک ایسی تعبیر کی کوشش کی تھی جس میں ان کی تمام فنی ریاضتیں ہیئت کے توڑ پھوڑ کے ذریعے ایک نئی اخلاقی معنویت کی تلاش بن جاتی ہیں۔ عسکری کی تنقید کا کمال یہ ہے کہ اس شے کی معنویت کا احساس انہوں نے صرف نظریہ بازی کی حد تک نہیں دلایا، بلکہ اسالیب کے اپنے تجربوں کے ذریعے اردو نثر کو کسی اوبڑ کھابڑ رستے پر چلانے کے بجائے (جیسا کہ نئی لسانی تشکیلات والوں کے ہاں ہے) بڑی ہموار لے پر رکھتے ہوئے خود اپنی نثر کے اندر وہ خوبی پیدا کر کے دکھائی ہے جسے وہ 'خیال اور جذبے کو ایک دوسرے میں سمونا یا انہیں ایک دوسرے میں تبدیل کا کرنا' کہتے تھے۔

ان کی نثر میں مشکل ترین مسئلے کو روا روی میں نپٹا دینے کا جو انداز ہے، جس کی وجہ سے ان کا مقالہ بھی افسانہ معلوم ہوتا ہے، خیال اور جذبے کی اسی وحدت کی ایک صورت تھی، جو بعض لوگوں کے نزدیک "اچھے خاصے مضمون کو کرخنداروں کی زبان میں ادا کر کے مبتذل" بنا دینے کی روش تھی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ نثر کا یہ شعور اور ان کا یہ اسلوبی تجربہ بھی ایک نئی معنویت کی جستجو تھا۔

"جھلکیاں" یا دیگر اخباری مضامین سے قطع نظر، ان کے تمام "سنجیدہ علمی" مضامین جو زیادہ تر انسان اور آدمی، ستارہ یا بادبان یا وقت کی راگنی میں شامل ہیں، کو پڑھتے ہوئے قاری کو حیرت رہ جاتی ہے کہ وہ کتنے پیچیدہ، مشکل اور صدیوں پر پھیلے ہوئے خشک مسائل کو کس سہولت اور سادگی سے بیان کرتے ہیں۔ نہ کہیں کوئی غرابت پیدا ہوتی ہے اور نہ کوئی خیال مجرد فلسفیانہ اصطلاحات کا گورکھ دھندا بن پاتا ہے۔ وہ بعض جید اور مشتمین نقادوں کی طرح پانی کو فلسفہ بنا کر پیش نہیں کرتے بلکہ اپنی سحر بیانی سے پتھر کو پانی کر دیتے ہیں۔ مثلاً "مارکسیت اور ادبی منصوبہ بندی" جس کے بارے میں مظفر علی سید کا کہنا ہے کہ ایسا گتھا ہوا مضمون تو شاید یورپ یا امریکہ میں بھی کم ہی لکھا گیا ہو، جو کمیونزم کے فلسفے کے بارے میں معنویت اور بلاغت کے اعتبار سے بڑی کتابوں پر بھاری ہے (۱۷) یا "انسان اور آدمی" و "آدمی اور انسان" سے لے کر "وقت کی راگنی" جیسے مضامین، جنہیں صرف ایک نظر دیکھ لینے سے اس گھمبیرتا کا اندازہ ہو جاتا ہے جس میں انہوں نے کہیں بیسویں صدی کی انسان پرستی کی شکلوں کو اور کبھی اس کی المیہ روح کو دکھایا ہے اور کہیں لفظ "خیال" کے مختلف مدارج و معانی کے حوالے سے موسیقی میں خیال گائیکی کے ذریعے مجرد خیالات کو صوتی پیکروں میں ڈھالنے کے عمل پر خیال آرائی کی ہے۔ اس طرح کی تمام تحریروں میں عسکری نے عموماً کسی خیال یا آئیڈیا کو اس طرح محسوساتی سانچے میں ڈھالا ہے کہ نہ صرف مسئلہ زیر بحث کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے بلکہ وہ مسئلہ جس دور یا صورتحال کی کشاکش میں جنم لیتا ہے اس میں کارفرما مختلف و متصادم اور آڑے ترچھے رجحانات کا تجزیہ بھی سامنے آ جاتا ہے۔

کسی ایسی ہی صورتحال کے پس منظر میں نظیر صدیقی (یاد رہے کہ یہ بھی عسکری کے مقلد نہیں بلکہ ان سے الجھنے والوں میں سے تھے) نے لکھا تھا کہ

"حسن عسکری اپنے ان حیرت انگیز دعووں کی تائید میں منطقی شعبدہ بازی سے کام نہیں لیتے، بلکہ ہیئت پرستی اور فن برائے فن کے علم

> مرداروں کے روحانی تجربے ہمارے سامنے لا کر رکھ دیتے ہیں۔ اسی طرح ان کے ہاں تجریدی مسائل نہیں رہے بلکہ تجرباتی مسائل بن گئے ہیں۔۔۔(ان کے ہاں) فلسفیوں کے فلسفے سے نہیں فن کاروں کے فلسفے سے بحث ہوتی ہے۔ یعنی وہ فلسفہ جو انھوں نے بڑے ناول نگاروں کے ناول اور شاعروں کی شاعری سے اخذ کیا۔ اس اعتبار سے اگر حسن عسکری کی تنقید فلسفیانہ ہے تو انھی معنوں میں جن میں بڑے ناول نگاروں کے ناول اور بڑے شاعروں کی شاعری فلسفیانہ ہے۔ ان کی تنقید تعارف، تشریح، ترجمانی، اور تبلیغ کے فرائض انجام نہیں دیتی بلکہ زیر بحث موضوع یا مسئلے کی طرف ایک تخلیقی فن کار کے رویے کو ظاہر کرتی ہے۔ (نظیر صدیقی: "پروفیسر حسن عسکری"، مشمولہ محمد حسن عسکری ایک مہاجر ذہن، ص ۶۷)

یہ سب عسکری کے تخلیقی وجدان اور افسانوی تجربے کی زائیدہ و پرداختہ اس نثر کے ذریعے ممکن ہو سکا ہے جو نہ شاعرانہ رنگین بیانی سے متاثر ہے اور نہ فلسفیانہ استدلال سے گراں بار ہے۔ بلکہ جو خیال و جذبے اور متعدد ذریعے کی تالیف سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بے تکلف گفتگو کا سا ہم نشین کھلنڈرا اسلوب ایک طرف انسانی معاشرے میں موجود اس قوت جاذبہ کی کارفرمائی کو تخلیقی سطح پر برتنے سے وجود میں آیا ہے جو تنہائی اور تغیر کے جزیروں میں پھنسے افراد کو اپنے گرد و پیش سے جوڑ کر رکھتی ہے اور دوسری طرف اس دور کے ذہنی رویوں اور علمی مسائل کے چیلنج کو بے باکی سے قبول کرنے اور اس سے پنجہ آزمائی کی ہمت سے پیدا ہوا ہے۔ یہ اسلوب ایک طرف ابجو نگاری کی اہمیت بھی تسلیم کرتا ہے کہ یہ معاشرے کے اجتماعی رد عمل کو ناپنے کا بہترین آلہ ہے اور دوسری طرف فکر و خیال کی اس قوت کو بھی نظر انداز نہیں کرتا جو بیسویں صدی کی غالب دانشوری ہے، جس نے آج کے انسان کو فتح مندی کے خواب دکھائے مگر اس کے باطن کو توڑ پھوڑ اور بے یقینی و مایوسی کے سوا کچھ نہیں دیا۔ ان ہیبت ناکیوں سے اگر ہنستے مسکراتے اور چلبلے پن کیساتھ نہ نپٹا جائے تو ان کا ہول و ہیبت انسان کو بالکل تباہ کر دے۔ یہی اس دور کا المیہ احساس ہے جس کے بارے میں لارنس نے کہا تھا Our's is essentially a tragic age so we refuse to take it tragically! اس طریق کار کی کارفرمائی عسکری نے اپنے مضمون "ستارہ یا بادبان" میں فنکار کی تخلیقی شہوت کی سی تندی و سرگرمی میں دکھائی تھی جو خوفناک سمندر کو بے ضرر کھیل جان کر اس میں کود پڑتا ہے۔

Nothing! this foam and virgin verse
to designate nought but the cup;
such, far off, there plunges a troop
Of many Sirens upside down.

اپنے ہم عصروں کو اس شعور سے آنکھیں چار کرنے اور اسالیب بیان کے ذریعے نئی معنویتیں تخلیق کرنے کا احساس دلاتے ہوئے، کیا عسکری نے یہ کام سب سے پہلے خود تخلیقی سطح پر اپنے اسلوب نثر کے ذریعے کر کے نہیں دکھایا؟؟ نثر میں تجربے کرنے کی دھن انہیں ابتداء ہی سے تھی۔ اپنے ایم اے کے زمانے میں انہوں نے ظاہری بے تکے پن کے ذریعے معنی پیدا کرنے کے تجربے کی خاطر ایک مضمون نیم سوریلسٹ انداز میں عصمت چغتائی کے بارے میں لکھ مارا تھا۔ جو سنجیدہ بھی تھا اور غیر سنجیدہ بھی اور "آگ کے پیڑ کے کلیاں" کے عنوان سے ساقی میں چھپا بھی تھا۔(۱۸)۔ پھر یہ سلسلہ ان کے افسانوں سے لے کر تنقید تک میں جاری رہا، مگر اس کے باوجود اپنی نثر کے بارے میں ان کا کہنا تھا کہ میں نے اپنی عمر میں زیادہ سے زیادہ سات آٹھ جملے ایسے لکھے ہوں گے جنہیں اچھی نثر کہا جا سکے" مجھے تو خود پہلے اپنی تحریر پڑھ کے گھن ہوتی ہے"۔ (ستارہ یا بادبان، ص ۱۱۲) اسے ان کی انکساری کہیے یا آدرش پسندی، لیکن حقیقت یہ ہے کہ عسکری کا اسلوب ان کے تنقیدی تصورات کی ایک مجسم شکل تھا جس کا احساس، بہ شرط ذوق و انصاف، ہر پڑھنے والے کو ہوتا ہے۔ مگر افسوس کہ بعض کوتاہ بین ان کے اسلوب میں صرف "میٹھا برس لگنا"، "تیل پیا"، "ہڑ دی آنچ" جیسے چٹکتے دمکتے فقروں اور "کنجر کے لونے" جیسے پیکروں میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔

یہ بات اگر درست ہے کہ اسلوب شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے تو اس اسلوب کی حامل شخصیت کے بارے میں یہ کہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ بیسویں صدی کے المیہ شعور میں جلتے ہوئے اس شخص نے محض اپنے کھلکھلاتے اسلوب کے ذریعے "اس انسان کا چہرہ دیکھا اور دکھایا جو بیک وقت مضحکہ خیز بھی ہے اور پر جلال بھی" ـــ اور اسی "جلال" کی شدت کو اپنے اسلوب کی "مضحکہ خیزی" سے دھیما کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس اعتبار سے عسکری کا اسلوب وہ بے نام صنف ہے جہاں تخلیق اور تنقید ایک ہو گئی ہے۔ اور یہ اسلوب عسکری کی شخصیت کا آئینہ یا اظہار نہیں بلکہ اس کا تجربہ!!

آخر میں شمیم احمد کی ایک تحریر سے اقتباس پیش ہے، جو انھوں نے عسکری کی پہلی برسی کے موقعے پر پڑھی تھی

"عسکری کا فن، ان کی معنویت، ان کا ذہنی سفر، ان کی روحانی صداقت اور موضوعات، سب ان کے اسلوب کا دوسرا نام ہیں ۔ ایسا اسلوب، جو خارج و داخل، اندرون و بیرون، ظاہر و باطن اور عمل اور صداقت کا فرق مٹا دیتا ہے ۔ اور ایسی تخلیقی واردات میں ڈھل جاتا ہے جو اپنی جگہ ادبی معنویت کا حامل بھی ہے اور ایک مستقل وجود بھی رکھتا ہے ۔۔۔ اور اردو کا کوئی نقاد ایسا نہیں ہے کہ جس کی تحریر میں تنقید اور تخلیق کی حدیں اس طرح ختم ہو جاتی ہیں، جو عسکری صاحب کے اسلوب کا سب سے ممتاز وصف ہے۔ عسکری کی تحریروں کے سامنے تخلیق اور تنقید کے فرق و امتیاز کا سوال اٹھاتے ہوئے یہ بحث بہت بے وقعت اور چھوٹی محسوس ہونے لگتی ہے ۔۔۔ (کیونکہ) ان کا اسلوب ہی ان کی تخلیقی صلاحیت کا سب سے نمایاں جوہر ہے۔ یہ اسلوب اور اس کی تفصیلات ان کے اسی اخلاقی نظام سے نکلی ہیں جو ان کی کائنات وجود ہے: ان کے وہ کاٹ دار جملے جو پوری پوری تحریکوں اور رویوں کو دبا کر رکھ دیتے ہیں، ان کے وہ مختصر فقرے جو مروجہ ذہنی خدوخال کو پامال کر کے اس کے باطن کو ننگا کر دیتے ہیں ۔ اور ان کے اسلوب کے پیچھے وہ المیہ فضا جو زندگی کی محرومی، پامالی اور آدمی کے خدوخال کو مسخ کرنے کی منطقی تہذیب سے پیدا ہوئی ہے"۔ (شمیم احمد: "کچھ عسکری صاحب کے بارے میں"، مشمولہ زاویۂ نظر، ص ۵۸-۵۷)

ان امور کے پیش نظر اگر مرحوم حنیف رامے کے ہم زبان ہو کر یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ "آج اردو کو مولوی عبد الحق سے زیادہ محمد حسن عسکری کی ضرورت ہے" تو کیا غلط ہوگا ؟ ! (حنیف رامے، "زبان اور ادیبوں کا حوصلہ"، اداریہ ہفت روزہ نصرت، ۲۰ اپریل ۱۹۶۱ء)

حواشی ، باب ۸ محمد حسن عسکری -- تنقیدی منہاج اور نثری اسلوب

مستقل ناقدانہ عمل کمال کو ان کے بارے میں جب بھی کچھ لکھنا ہوتا ہے تو وہ قرۃ العین کا یہ اقتباس ضرور نقل کیا کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو
ی، اگست ۱۹۸۵ء، گوشہ اختلافات، ص۳۳۹ پر ان کا مکتوب۔ اور ان کا مضمون "نقاد کی خدائی"، مشمولہ آج
شمارہ ۳۲، ۲۰۰۰ء، ص۱۸۶

(۲) عسکری نے اس مضمون میں رومانی تنقید سے "نئی تنقید" کے امتیاز کی جو نظری جھلک دکھائی ہے، اس کو صدیقی نے "فراق کی تنقید" نامی اپنے ایک مضمون میں اسے "ایک رخی اور قدرے گمراہ کن تصویر" کہا ہے۔ (مشمولہ فراق شخص اور شاعر، ص۱۵۹) لیکن وہ یہ نظر انداز کر گئے کہ عسکری کا مقصد یہاں محض ایک تاریخی تناظر فراہم کرنا تھا، نہ کہ بہ حیثیت نئی تنقید کی جزئیات مہیا کرنا تھیں۔

(۳) جھلکیاں، ص۸۶؛ کیا یہ "احوالی تنقید" ہے؟ دیکھیے جمیل جالبی، "نئی تنقید کا منصب"، مشمولہ نئی تنقید، ص۲۸ و بعد

(۴) ملاحظہ ہو "خیر البشر کا نظریہ ادب"، (۱۹۴۹ء) مشمولہ مقالات عسکری ج ۱ : "ادب، ادیب اور مسائل وقت"، (۱۹۵۳ء) مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص۲۲۵

(۵) اس کے ساتھ ساتھ اس تناظر کو بھی مدنظر رکھا جائے جو عسکری نے "فن برائے فن" کی بحث کے دوران، مغرب میں ادب و فن کے تاریخی تصورات کی ذیل میں قائم کیا تھا۔

(۶) ۱۹۹۰ء میں چھپنے والی ایک کتاب، *Flight from Eden*، کے مصنف Steven Cassedy نے آج کل رائج تنقید کا یہ انداز بتایا ہے:

"In the early 1970s, however, strange things begin to happen. More and more, literary scholars are writing about things that appear at first glance to have nothing to do with literature. New, outlandish-sounding terms creep into their writings. The titles of their articles often do not give a clear indication of what the articles are about. One has the increasing sense that literary criticism is declaring its independence from "literature" and is setting itself up as an autonomous discipline."

Cassedy, Steven. *Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and*

Theory, Berkeley . University of California Press, 1990., p. 2

http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8h4nb55x/

کیا یہ عسکری کے خدشات کی تصدیق نہیں؟

(۷) Lawrence, D.H., *Selected Literary Criticism*, pp 118-119

(۸) "بالکل اسی طرح واقعات، احساسات کے بجائے فراق صاحب شعر پیش کرتے ہیں اور آہستہ آہستہ ایک ممتاز و منفرد شخصیت ابھرتی چلی آتی ہے"۔ (جھلکیاں، ص ۱۰۹)

(۹) لیکن وہ اس بات کے بھی قائل تھے کہ "شعر فلسفے کے ذریعہ اظہار کے طور پر وجود میں نہیں آیا"۔ مکتوب بنام شمس الرحمٰن فاروقی، ۳ر فروری ۱۹۷۰ء، مشمولہ روایت، شمارہ ۱، ص ۱۳۹؛ تفصیل کیلئے ر.ک. وقت کی راگنی، ص ۱۲ اور بعد

(۱۰) رچرڈز کے اصل الفاظ کے لئے ملاحظہ ہو شعر شور انگیز، ج ۳، ص ۱۸؛ اور اردو ترجمے اور تبصرے کے لئے ج ۳، ص ۵۰

(۱۱) صرف نمونے کے طور پر یہاں ابوالکلام آزاد کی نثر کے بارے میں عسکری اور فاروقی کے رویے اور نتائج کی یکسانیت، مگر ان نتائج تک پہنچنے کے طریق عمل کے فرق کے لئے دیکھئے عسکری کے مضامین "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان"؛ مشمولہ انسان اور آدمی، ص ۳۰۔۱۲۸، اور "پاکستانی قوم ادب اور ادیب"؛ مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۵۸؛ اور فاروقی، "جب سے دیکھی ابوالکلام کی نثر"؛ مشمولہ شب خون، اکتوبر ۲۰۰۱ء

(۱۲) ملاحظہ ہو اکبر الہ آبادی کے بارے میں فاروقی کے خیالات در شب خون، جولائی ۲۰۰۰ء اور اجمل کمال کا ردعمل شب خون، حصہ خطوط، اکتوبر ۲۰۰۲ء

(۱۳) ان میدانوں میں عسکری کے نثری اسلوب کی چند جہتوں کے لئے دیکھئے غالب احمد: "عسکری، جدید اردو نثر کا منفرد نثر نگار"؛ مشمولہ سویرا، شمارہ ۷۰

(۱۴) عزیز احمد، ترقی پسند ادب، ص ۱۵۴؛ کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، ص ۲۷۵ و بعد

(۱۵) "تخلیق اور اسلوب"؛ مشمولہ تخلیقی عمل اور اسلوب۔ ان کے نزدیک یہی کام مسلمانوں کے دور زوال میں اردو شاعری نے فارسی سے الگ اسلوب اور لب و لہجہ پیدا کر کے برصغیر کے عام مسلمانوں کے ملی شعور اور روحانی اقدار کو محفوظ رکھ کے کیا تھا۔ دیکھئے مقالات، ج ۲، ص ۲۵۶

(۱۶) مخدوم ہے بے جا، ص ۱۱۰، ۸۰، ۷۰؛ مگر حال یہ ہے کہ اجمل کمال "مقلد" (وارث علوی) کی تو کتابیں چھاپتے ہیں کہ منفعت بخش کاروبار ہے اور "مجتہد" (عسکری) کے اسلوب پر سخت نکتہ چینی کرتے ہیں۔ وجہ؟ ترقی پسندی، جدیدیت اور روشن خیالی پر عسکری کی "کچرے کے لوٹے" والی پھبتی؟ دیکھئے "فکار کی خدائی"؛ مشمولہ آج، شمارہ ۳۲، ص ۱۹۱ و بعد

(۱۷) تنقید کی آزادی، ص ۱۳۷؛ اسے مظفر صاحب کی نری استاد نوازی نہ سمجھا جائے کیونکہ اس دور میں ان کے ممدوح نمبر عسکری کے خلاف تھے!

(۱۸) دیکھئے مقالات عسکری، ج ۱، میں عصمت چغتائی کا خاکہ اور یہ مضمون بھی۔

حاصلِ بحث

اردو کے قدیم اور جدید تنقیدی تصورات کے تناظر میں مختلف مسائل پر محمد حسن عسکری کے تصورات کا جائزہ اپنے اختتام پر پہنچ چکا ہے۔ سابقہ ابواب میں ہمارا جو بنیادی تھیسس رہا ہے، اس اختتامیے میں ہم اس کے چند خاص نکات پر بات کریں گے۔

پہلے باب کی پہلی فصل میں عسکری کے اس خیال کی روشنی میں کہ اردو کا قدیم شعری سرمایہ تنقیدی شعور سے عاری نہیں تھا، اُس تنقیدی شعور کی موجودگی، نوعیت اور طریق کار کا ایک مفصل جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ دوسری فصل میں اُس کلاسیکی شعری سرمائے کو جدید مغربی نظریات کی روشنی میں دیکھنے کے پس منظر، ڈاکٹر لائٹنر اور کرنل ہالرائڈ کی رہنمائی میں محمد حسین آزاد اور مولانا الطاف حسین حالی کی کاوشوں اور شبلی نعمانی و چند دیگر ناقدین کے خیالات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ مقالے کے باقی حصے میں مختلف موضوعات کے تحت عسکری کے تنقیدی تصورات بیان کیے گئے ہیں۔ اس پورے سفر میں کوشش یہ کی گئی ہے کہ چند مستند شواہد کے ذریعے ایک تناظر قائم کر دیا جائے جس میں پڑھنے والا خود بھی یہ فیصلہ کر سکے کہ ہمارے روایتی تنقیدی شعور کے مقابلے میں عسکری کے خیالات اس سے کتنے مختلف، کتنے متضاد یا اس سے کتنے ہم آہنگ تھے، اور قدیم اور جدید تنقیدی تصورات میں عسکری نے کیا اضافہ یا کمی کی۔ اس مہم میں ہم نے کوشش کی ہے کہ کوئی امر بے دلیل یا تحریری شہادت کے بغیر نہ ہو۔

ہم نے آزاد اور حالی سے شروع ہونے والی تنقیدی سرگرمیوں کے منفی پہلوؤں پر زیادہ کلام اس لیے کیا ہے کہ انہی کے زیر اثر کلاسیکی سرمائے کی بے اعتباری شروع ہوئی تھی۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہمارے ان بزرگان ادب میں کوئی خوبی یا کمال تھا ہی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ملی و مذہبی امور، مشرقی اقدار، قوم کی صلاح و فلاح، اپنی ادبی روایات سے ہمدردی، عام زندگی و زبان کے احترام، ذاتی زندگی میں بے غرضی و بے نفسی اور اپنے ہم وطنوں کا سچا دکھ درد جیسا ان بزرگوں اور بطور خاص حالی میں تھا وہ بعد کے لوگوں میں کم ہی ہو گا۔ مگر باہمہ احترام و ہمدردی، ان بزرگان ملت و ادب نے شعر و ادب کو پرکھنے کے جو معیارات اختیار کیے تھے، افسوس کہ وہ، بقول شیخ اکرام، صحت مند اور ترقی پسندانہ تو تھے مگر ہماری قومی روایات سے پوری طرح ہم آہنگ نہ تھے۔ ڈاکٹر صادق کا بھی یہی خیال ہے کہ لاہور میں نئی شاعری اور اس کے معیارات کا جو نیا مکتب وجود میں آیا تھا وہ ہمارے قومی تقاضوں کا قدرتی نتیجہ نہیں تھا، بلکہ سرکار انگلشیہ کی ایما سے شروع کیا گیا تھا۔ یاد رہے کہ شیخ اکرام اور ڈاکٹر صادق حالی اور آزاد کے مخالفوں میں سے نہیں بلکہ ان سے ہمدردی رکھنے والوں میں تھے۔ ہمارے ان لائق صد احترام بزرگوں کی اجتہادی غلطی صرف یہ تھی کہ بہ جبروت حاکم وقت کے چشم و ابرو کے اشاروں کو انہوں نے اپنے من کی پکار بنا لیا تھا۔

ایسے میں محمد حسن عسکری نے اردو تنقید میں جو کارنامہ سرانجام دیا اس کی معنویت کے دو رخ تھے۔ موضوعاتی اور اسلوبی۔ انہوں نے صرف یہی نہیں بتایا کہ اپنی تہذیبی روایات اور ادبی اقدار کے حوالے سے ہم غلط رخ اختیار کر چکے ہیں، بلکہ یہ بات انہوں نے جس انداز، اسلوب اور لب و لہجے میں کہنا شروع کی وہ سامراجی اقتدار، جدید تمدن اور انگریزی زبان و ادب کے تسلط کے عروج میں نادر و نایاب تھا۔ جب ہر طرف انگریزی زبان کی برتری اور مرعوبیت کی فضا تھی ایسے میں عسکری نے مغربی شعور سے ہنسی مذاق اور بے تکلفانہ چھیڑ چھاڑ شروع کر دی تھی۔ آزاد اور حالی کو جب بھاشا کی سادگی کا نمونہ صرف انگریزی میں نظر آ رہا تھا اور وہ اردو کو اس کی تقلید کا مشورہ دے رہے تھے، پھر جب مغربی ادب و شعور کے تتبع میں نئے ادب والوں کے پاس ترقی پسندی کا واحد معیار مغربی افکار و نظریات تھے، تب عسکری نے جزیرے کے اختتامیے میں نئے ادب کے غالب عنصر اور ذہنی ماحول کو نوے فیصد مغربی کہا تھا اور ہندوستان کے لیے ایک نئے شعور کی ضرورت کی بات کر کے اردو ادب کے روایتی دھاروں سے واقفیت کو ضروری قرار دیا تھا۔ لیکن اس وقت کے ایک انگریزی شناور ادیب، عزیز احمد، تک نے بھی عسکری پر طنز کرتے ہوئے ان کے طرز تحریر کو مجہول قرار دے کر لکھا تھا کہ ''باقی رہ گیا 'شعور' تو نہ وہ مغربی ہے نہ مشرقی، وہ ایسی کلیت ہے جس کے نوے فیصد اور دس فیصد اور پچیس ٹکڑے نہیں کیے جا سکتے۔ عسکری نے کتابیں پڑھی ہیں... لیکن زندگی کا مطالعہ انہوں نے بہت کم کیا ہے۔'' (ترقی پسند ادب، ص ۱۵۴-۱۵۵)

عسکری نے زندگی کا مطالعہ کیا تھا یا نہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ مغربی ادب و افکار کے ساتھ بے تکلفی اور غیر مرعوبیت کے اس رویے کی بدولت ہی انہوں نے بعد میں مغربیت کے چہرے کو تار تار کر دیا تھا۔ اور اسی پاؤ اور پونے شعور کے احساس کے تحت ہی پورے مشرقی شعور

اور زندہ مابعد الطبیعیات کے دریافت کرنے میں کامیاب ہو سکے تھے۔ (ایسے میں عزیز احمد سے سوال ہو سکتا ہے کہ شعور اگر ایک کلیت ہے، جو نہ شرقی ہے نہ غربی، تو وہ خود آخر میں 'ماہر اسلامیات اور اسلامی جدیدیت کے پارکھ' کیسے بن گئے تھے؟) کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ہمارے بزرگ جب ہمیں انگریزی کے راستے پر ڈال گئے تھے تو یہ عسکری ہی تھے جنھوں نے کم از کم نظری سطح پر یہ راستہ کاٹنے کی جرأت کی تھی۔

آزاد اور حالی وغیرہم کے بارے میں ہمارا یہ خیال کہ انہوں نے اپنے ادبی شعور کو انگریزی معیاروں پر پرکھنے کے نارد عمل کا آغاز کیا تھا، اس وقت سخت مشکل کا شکار ہو جاتا ہے، جب عسکری کے بعض مخالفین رمعترضین کا یہ نکتہ ہمارے سامنے آتا ہے کہ خود عسکری نے بھی تو اردو ادب، بالخصوص شاعری و غزل کو مغربی فکشن سے ماخوذ شعور کی سان پر چڑھانے کی کوشش کی ہے۔(۱) اگر سابقین کا یہ عمل درست نہیں تھا تو عسکری کے اس عمل کا جواز کیا تھا؟ اس مخصوص تناظر اور نتائج سے قطع نظر جس میں معترضین نے یہ نکتہ اٹھایا ہے، اس ضمن میں ہمارا کہنا یہ ہے کہ بدلے ہوئے حالات اور پیش آمدہ مسائل کی روشنی میں اپنے تصورات اور خیالات کی نئے سرے سے جانچ پرکھ کرنے کا اصول اساساً غلط نہیں، بلکہ یہ وقت کی ضرورت ہوتی ہے تاکہ نئے حالات میں بھی ان کی قوت حیات کو اپنی فعالیت ثابت کرنے کا موقع مل سکے۔ ہمارے اعتبار سے جو شے غلط ہے وہ ایک بالکل مختلف تناظر اور اجنبی تصور حیات و کائنات پر مبنی اصول پر اپنی روایات و اقدار کو پرکھ کر ان کے اندر عیوب تلاشنا اور اپنے سرمایۂ فکر و عمل کے بارے میں احساس کمتری کے رویے کے عام کرنا ہے، جو آزاد و حالی نے کیا اور عسکری نے بالکل نہیں کیا۔ عسکری کے ہاں جب بھی ایسی صورت ہوئی انہوں نے ہمیشہ اپنے کلاسیکی تصورات، اسالیب، اصناف سخن اور شاعری (بصورت میر یا غالب کی جدیدیت) کی کوئی نئی معنویت یا برتری کی کوئی نئی جہت دریافت کی ہے۔ اپنے پورے تنقیدی سفر میں انہوں نے کسی ایک موقعے پر بھی کلاسیکی مشرقی اقدار کو نہ دوسروں کے چبائے ہوئے نوالے قرار دیا نہ سنداس کے دفتر، بلکہ انہوں نے تو مشرقی اقدار کی برتری ہی جتلائی ہے۔ مغربی تصورات و خیالات کو اگر انہوں نے رد کیا ہے تو ان ابدی و آفاقی معیورت کی بحالی پر اصرار کے ساتھ، جو اپنی اصل میں نہ مشرقی ہیں نہ مغربی بلکہ جو ماورائے شیخ انسانی ہیں۔ اس لحاظ سے آزاد و حالی کی قدریں جہاں اپنی قومی روایات کی قیمت پر صرف صحت مندانہ و ترقی پسندانہ تھیں، وہاں عسکری کی کاوشیں صحت مند و ترقی پسندانہ ہوں نہ ہوں، کم از کم اپنی قومی روایات کے منافی ہرگز نہ تھیں۔ اور ان کا دور آخر والا موقف تو صراحتاً مغربی اقدار کے مقابلے میں مشرقی اقدار کی برتری کا تھا۔

کلاسیکی مشرقی شعریات کے باب میں ہم نے یہ بھی دیکھا تھا کہ وہاں موضوع و معنی کے مقابلے میں زبان کے لفظی کھیل، اسلوب و ہیئت اور بات کہنے کے انداز کو برتری حاصل تھی۔ لیکن یاد رہے کہ وہاں موضوع، معنی، مضمون، مواد، ثقافتی اقدار، تمدنی معیارات اور اخلاقی تصورت حیات کو بھی غیر اہم نہیں سمجھا گیا تھا۔ اس شعریات کے پیچھے ایک خاص تصور کائنات، زندگی کے بارے میں ایک بلند نقطہ نظر اور جذبات کا خاص کلچر بھی کارفرما تھا، جس کی حیثیت ریڑھ کی ہڈی کی تھی۔ اس شعریات کے بانی امیر خسرو نے جب اچھے کلام کے لیے 'شعراء کی نہج پر ہونے اور واعظوں کے طریق پر نہ ہونے' کی شرط لگائی تھی، تو اس میں نفی واعظوں کے مواد، موضوع اور مایہ کی نہ تھی بلکہ ان کے طریق اور نہج کی تھی۔ خسرو ہی سے استفادہ کرتے ہوئے ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ وہ بزرگ تر معاملات اور بلند ترین سروکار جن کا دوسرا نام حکمت ہے، جو شعر کے تہہ دار مفہوم میں شامل ہے اور جو واعظوں کا بھی موضوع اور مواد ہوتے ہیں، انہی کو شعرا کی 'نہج' اور 'طریق' پر ادا کرنے سے عمدہ استادانہ کلام وجود میں آتا ہے۔ جس شعریات کا بانی شعر کے اسلوب اور ہیئت کے امتیاز کے ساتھ ساتھ اس موضوع اور مواد میں حکمت کی شمولیت کو بھی ضروری جانتا ہو اور اس طرح شعر کی جمالیاتی اقدار کے ساتھ ساتھ غیر جمالیاتی اقدار (موضوع، مواد، حکمت) کو بھی انتہائی اہم مقام دیتا ہو، صدیوں بعد اسی شعریات کا ایک طالب علم محمد حسن عسکری اپنے دور کی بہترین لفظیات میں اگر یہ کہے کہ کسی شعر کے شعر ہونے کا فیصلہ اس کے فنی معیارات پر مگر اس کے عظیم شعر (جو ظاہر ہے کہ کچھ 'بزرگ تر معاملات' ہی کی وجہ سے ہوگا) ہونے کا فیصلہ غیر فنی معیارات پر ہوگا تو اسے اپنی کلاسیکی شعریات کا کامیاب بازیافت کنندہ تو کہا ہی جائے گا، لیکن اس کے ساتھ ساتھ جب مغربی اصول و قواعد ہی کو معیار قرار دینے کے زمانے میں وہ اس امر کو بھی بطور ایک اصول کے قائم کر دے کہ 'ہر تہذیب کو اپنے ادبی معیار خود متعین کرنے کا حق حاصل ہے'، تو اس تجدیدی کارنامے پر اسے اپنے دور کا مجدد ادب بھی کہہ دیں تو غلط نہیں۔ اس اصول میں نہ صرف اردو زبان و ادب کے حال و مستقبل کو محفوظ کرنے کی منطق موجود ہے بلکہ اس اصول سے کلاسیکی تنقیدی شعور کے وجود، نوعیت اور طریق عمل کو جاننے کی راہ بھی ہموار ہوتی ہے۔

یہ تو دوسروں کے لیے بحالی اعتماد کی بنیاد تھی۔ جہاں تک عسکری کا اپنا معاملہ تھا، وہ ۱۹۳۶ء میں "ہندوستانی ادب کی پرکھ" "نئی جھلکیاں" میں اس طرف منطقی ہی نہیں "وجودی" اشارے بھی کر چکے تھے۔ لہٰذا اردو کلاسیکی تنقید کے تناظر میں کہا جا سکتا ہے کہ عسکری کے

تصورات نہ صرف اس سے ہم آہنگ تھے بلکہ اُسے بے اعتبار ٹھہرائے جانے کے زمانے میں انہوں نے نہایت شدت کے ساتھ اس کے جواز و درستی اور نوعیت کا برملا اظہار کیا اور اپنے زمانے کے نئے نظریات و مباحث کی روشنی میں بعض پہلوؤں سے اس میں اضافہ بھی کیا جیسے ادب میں زندگی اور انسانی فکر و عمل کے دیگر مظاہر کے انعکاس کا تصور۔ ہمارے پرانے ادب و شاعری میں زندگی کے اظہار کے مسائل تنقیدی طور پر زیر بحث نہیں آتے تھے، کیونکہ یہ اس دور کے مسائل تھے ہی نہیں۔ لیکن جس طرح اُس دور میں، جمہوریت کا تصور نہ ہونے کا لازمی مطلب یہ نہیں کہ اگلے وقتوں میں عامتہ الناس پر محض ظلم ستم ہی ہوتا ہوگا اور ان کے حقوق کے تحفظ و شنوائی کی کوئی صورت نہ ہوگی، اسی طرح اُس ادب میں زندگی کے انعکاس کی بحثیں نہ ہونے کا مطلب بھی یہ نہیں کہ پرانا ادب زندگی کے مختلف مظاہر سے یکسر خالی تھا۔ لیکن بدقسمتی سے ہمارے ہاں ترقی پسندی کے آغاز کے دور میں یہی سمجھا گیا تھا۔ کیونکہ ترقی پسندوں نے جن مخصوص اشتراکی آدرشوں اور مارکسی تصورات کو زندگی کے واحد محرکات و موثرات حیات سمجھ لیا تھا اور انہیں جس طریقے پر ادب میں منعکس دیکھنا چاہتے تھے، وہ سب کچھ کلاسیکی ادب میں نہیں تھا۔

اب جبکہ نئے زمانے میں ادب اور زندگی کے تعلق پر علمی و تنقیدی بحثیں ہونے لگی تھیں، عسکری نے ادب میں زندگی کے اظہار، زندگی کی تفسیر و تنقید میں ادب کے کردار اور ادب کے طریق انقلاب و تبدیلی پر وہ تنقیدی بحثیں لکھیں جو ان کے مضامین "مارکسیت اور ادبی منصوبہ بندی" اور "ادب اور انقلاب" کی صورت میں آج بھی پڑھنے والے کو جتلائے حیرت کر دیتی ہیں۔ ملاحظہ ہوں ادب میں جذبات کی تنظیم و تجسیم کا وہ سارا تصور، جس پر ہم آرٹ اور تخلیقی عمل والے باب میں بحث کر آئے ہیں، ادب میں زندگی کے اظہار کے طریقوں پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ (۲) اُس زمانے میں جب اشتراکی معاشرے کے قیام کے سلسلے میں ادب کو اس کا خادم بنا کر یا تو اس سے خیالی فردوس کے نغمے گوائے جا رہے تھے یا پھر ماضی کے قدیم غیر اشتراکی تمدن کی تنقید بلکہ تنقیص کا فریضہ ادا کروایا جا رہا تھا، عسکری نے ادب میں زندگی کا عکس دیکھنے کے لیے ادب کو پڑھنے کا طریقہ بھی سمجھایا اور چند مخصوص مارکسی آدرشوں سے ہٹ کر اس فطری اور حقیقی زندگی کی مختلف صورتوں سے آشنا کیا جو نظریوں اور نعروں کی مرہونِ منت نہ تھی بلکہ جو فرد اور معاشرے کے باہمی رشتے کی ان گنت شکلوں سے وجود پذیر ہوتی ہے۔ یہ تو تھا کلاسیکی ادب کے بارے میں عسکری کے "موضوع اور مواد" کا معاملہ، یہ باتیں کہنے کے لیے انہوں نے جو تنقیدی منہاج اختیار کیا وہ بھی مشرقی مزاج اور پرانے اساتذۂ فن کے طریق تنقید کے مطابق تھا۔

البتہ ادب اور زندگی کے تعلق کے ساتھ ساتھ انہوں نے فنکار اور معاشرے کے تعلق، فنکار اور فن کے مابین تعلق کے اُن مسائل کو اپنی تنقید میں خصوصی اہمیت دی جن پر سابقہ ادوار میں علم نفسیات پر اس گہرائی سے غور و خوض نہ ہونے کی وجہ سے آج کی طرح سوچا نہیں گیا تھا۔ عسکری کا کہنا تھا کہ تخلیقی فعل انسانی دماغ، اس کی بناوٹ اور عمل سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لیے مغرب کی طرح مشرقی تنقید کو بھی انسانی دماغ اور اس کی حیاتیاتی ساخت کے ساتھ تخلیقی عمل کے تعلق پر ضرور توجہ دینی چاہیے۔ انہوں نے خود بھی تخلیقی عمل اور تجربے کی ماہیت سے تعلق رکھنے والی اس تنقید پر خصوصی توجہ دے کر کلاسیکی تنقیدی شعور میں موجود اس "کمی" کو حتی الوسع پورا کیا۔ لیکن یہاں بھی انہوں نے یہ احتیاط ملحوظ رکھی کہ چونکہ نفسیاتی تشریحات کے ذریعے کسی ادب پارے کی جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین بالکل نہیں ہو سکتا اور تخلیقی تجربے کی ماہیت اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت دو الگ الگ چیزیں ہیں اس لیے صرف نفسیاتی تنقید پر قناعت نہیں کرنی چاہیے۔ ادب کی جمالیاتی قدر کا تعین کرنے والی تنقید چونکہ ہمارے قدیم شعور کے پاس وافر تھی اس لیے عسکری نے تخلیق کی نفسیات سے بحث کرنے والی اس تنقید کو اردو میں خصوصی طور پر استعمال تو کیا لیکن اس سے اپنے تمام تر شغف کے باوجود وہ یہی کہتے نظر آئے کہ "عمرانیات، نفسیات اور حیاتیات میں تو ادب کو برقرار رکھنے کا کوئی لازمی جواز نہیں ملتا"۔ (وقت کی راگنی، ص ۱۱۲) کیونکہ فنی تخلیق اور انسانی شعور کا باہمی رشتہ ایک ایسی بنیاد پر قائم ہے جس کے تعین میں حیاتیات و نفسیات، ابھی تک ناکام ہیں۔ لہٰذا وہ اسی طرف لوٹتے ہیں کہ فنی تخلیق فنکار کے اندر ایک الوہی صفت کے طور پر کام کرتی ہے اور ایک محدود معنی میں فن اپنا جواز خود ہے۔ مگر عسکری کا یہ کہنا "فن برائے فن" کے مفہوم میں نہیں تھا، بلکہ اس کی تشریح حقیقت کے مدارجی تصور کی روشنی میں ہو سکتی ہے۔ اس امر سے قطع نظر کہ عسکری کی یہ دریافتیں درست ہیں یا غلط، اہم بات یہ ہے کہ اردو کے کلاسیکی شعور میں اگر ان مباحث کی کمی تھی تو اسے عسکری نے اس طور پر دور کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس کا آخری مفاد مشرقی روح کے مطابق ہے۔

لیکن ایسا نہیں ہے کہ وہ ابتدائے کار ہی سے ایک منصوبہ بند طریقے پر مشرق کی برتری جتلانے کی مہم پر نکلے تھے۔ اصل میں ان کا ہر خیال اور تصور اپنے زمانے کے موجود چیلنجوں سے نبرد آزمائی کے دوران تشکیل پاتا تھا۔ کیونکہ بعض سوالوں کے سجے بنائے جواب یا تو ہوتے ہی نہیں یا وہ کسی خاص صورت حال میں تسلی بخش نہیں رہتے۔ اس لیے نئے جواب گھڑنے پڑتے ہیں یا پرانے جوابوں میں کتر بیونت کر کے کام چلانا پڑتا ہے۔ ہر دو صورت میں یہ امکان رہتا ہے کہ ایک وقت کا موقف کسی اگلی صورت حال میں پوری طرح درست نہ بیٹھے اور اس

میں بھی کاٹ چھانٹ کرنی پڑے۔ اپنے خیالات میں تراش خراش کا یہ عمل عسکری کے ہاں خاصا ہے۔ ان کی ذہنی بے چینی ابتداء ہی سے کسی خاص منزل کی متلاشی تھی، جس کی کوئی متعین صورت ان کے اوپر "منکشف" نہیں ہوئی تھی۔ ویسے بھی عسکری تجربات کو اہم جاننے والے ایک ادیب کی حیثیت سے ان کے لیے کسی انکشاف کا حاصل اتنا اہم نہ تھا، جتنا انکشاف تک پہنچنے کا تجربہ اور عمل۔ ہمیں معلوم ہے رینے گینوں سے ان کی واقفیت ۴۷-۱۹۴۶ء سے تھی۔ مگر اس کے "انکشافات" کو عسکری نے اس وقت تک قبول نہ کیا جب تک وہ خود مغربی طرز احساس کے مطابق جو مشرق کے بنیادی سروکار "وجود" کے برعکس "وجود میں آنے کے عمل" کو دیکھتا ہے (ستارہ یا بادبان، ص ۱۳۶) جدیدیت کے ریگزار سے اس کی بے حاصلی کے عمل کو حسی تجربہ بنا کر اپنے شعور اور وجدان سے نہ گزار چکے تھے۔ چونکہ ان کا سفر محض تفریحی نوعیت کا نہ تھا اور وہ اس کے حاصلات سے سرسری گزرنے کے قائل نہ تھے، اس لیے انہوں نے اس سفر کے مختلف مراحل پر پڑاؤ بھی کیا، مشرق و مغرب کے امتزاج کے بھی خواہاں ہوئے اور ہیئت کو کل آرٹ ماننے کی انتہا تک بھی پہنچے۔ یہ سب ان کی سچی لگن کے ہی شاخسانے تھے۔

لیکن اس سے پہلے ۱۹۴۴ء میں وہ چونکہ 'پرچاری ادب' کی گنجائش بھی دکھا چکے تھے، اس لیے ۱۹۴۶ء میں ہی ہیئت کو نیرنگ نظر کہہ کر انہوں نے خالص جمالیات ہیئت کو ادب میں ایک ایسا سراب قرار دیا جس میں ذرا بھی اصلیت نہیں۔ اس طرح ہیئت کو انہوں نے نئی اخلاقی معنویت کی تلاش کا ایک ذریعہ بھی کر دکھایا تھا۔

بدلے ہوئے حالات میں ان کے خیالات میں تاکید و اصرار کا فرق تو ضرور پیدا ہوتا تھا، مگر ان کے کسی بعد کے تصور کا جواز ان کے پہلے موقف میں بھی اکثر مل جاتا ہے۔ ادب و فن کے منصب اور وظیفے کے بارے میں ان کے خیالات اگر کسی ایک انتہا (ہیئت ہی کل آرٹ) پر پہنچے بھی تو ان کا دورانیہ شروع کے دو تین برس سے زیادہ نہ تھا اور اس میں بھی حیرت انگیز طور پر دوسری انتہا (ہیئت = اخلاقی معنویت کی تلاش) کے آثار موجود تھے، جس پر وہ عمر بھر قائم رہے۔ (ملاحظہ ہو نئی شاعری اور جیمس جوئس اور شیکسپیئر والی معروضیت کے بارے میں ان کے خیالات مشمولہ جھلکیاں، جن پر آرٹ اور تخلیقی عمل والے باب میں بحث کی گئی ہے۔) علاوہ ازیں، جیسا کہ ہم نے عسکری کے سوانحی باب کے آخر میں تفصیلاً واضح کیا ہے کہ ان کے بار بار خیالات بدلنے والی بات جس کا مقصد ان کے "تضادات" کو اچھالنا ہوتا ہے، اگر درست ہے تو یہ بھی اتنا ہی درست ہے کہ ان کے ہاں درجنوں امور ایسے ہیں جن پر ان کے خیالات کبھی تبدیل نہیں ہوئے تھے۔

عسکری کی ادبی زندگی کا آغاز ایک تخلیق کار کے طور پر ہوا تھا۔ ان پانچ سات برسوں میں "جدیدیت" کی روح کو انہوں نے اپنے فنی شعور میں بعض اعتبارات سے اس طرح سمویا تھا جس طرح میراجی نے اپنی شاعری میں کر دکھایا تھا، کہ ان کی زندگی اور فن ایک دوسرے کا مثیل ہو گئے تھے۔ لیکن اس دور میں بھی کھلی آنکھ رکھنے والے ان کے تنقیدی شعور نے جدیدیت کے سب سے بڑے امتیاز — ہر قدر کے انکار کی قیمت پر صرف اپنی انفرادیت اور عظمت کا اثبات — سے خود کو الگ کر لیا تھا اور اپنے اساتذہ کی بدولت وہ ان عظیم سایوں کے احساس کی ضرورت کے قائل ہوئے جن کی طرف جزیرے کے اختتامیے میں تو انہوں نے اشارے ہی کیے، مگر ایک بہت بعد کی تحریر "بے تکلف گفتگو" میں تفصیلاً بتایا تھا کہ یہ مشرق، فارسی شاعری اور قدیم ادب کی جلیل القدر ہستیاں تھیں۔ ان دیو قامت افراد سے اپنا قد ماپتے رہنے کی بدولت ہی وہ کبھی بھی خبط عظمت کے احساس اور ادب میں ڈیڑھ اینٹ کی الگ مسجد بنانے کی دھن میں مبتلا نہیں ہوئے۔ اس طرح ادب کے بارے میں ان کے اس خیال کی بنیادی اینٹ تو گویا ۱۹۴۳ء میں ہی رکھی گئی تھی کہ یہ ایک اجتماعی سرگرمی ہے۔ اپنے اساتذہ کے فیض سے انہوں نے فارسی شاعری کی عظمت کان دبا کر مان تو لی تھی، مگر اپنی مغربی حسیت کی وجہ سے وہ اس کے اندر نہ اتر سکے اور یہ اصول موضوعہ قائم کر کے کہ 'فارسی شاعری میں سرشاری اور خود رفتگی کا جذبہ انسانی زندگی کے دوسرے مناسبات سے آزاد ہو کر ایک خود مختار حیثیت اختیار کر لیتا ہے' اردو شاعری اور نثر کے اس امتیاز سے زیادہ قرب محسوس کرنے لگے تھے کہ اس میں روزمرہ کی معمولی زندگی کا احساس بہت قوی ہے۔ عام زندگی کے متعلقات سے روزمرہ کے لب و لہجے کے ذریعے تعلق قائم کر کے عام زبان کو پیچیدہ مسائل کے اظہار کا ذریعہ بنانے کے لحاظ سے وہ اردو شاعری کی اس مرکزی رو کا سب سے بڑا نمائندہ میر کو سمجھتے تھے، جس نے انفرادی تجربے کو اجتماعی زندگی سے جوڑ کر انا اور غیر کی دوئی کو ختم کر دیا تھا۔ اس کے مقابلے میں غالب کی "متکبرانہ" شاعری کو وہ اردو شاعری کی اجتماعی زندگی میں شرکت والی روایت سے الگ جان کر اس کے ادبی اسلوب اور مجرد خیالات کی شاعری سے وابستگی نہ رکھتے تھے۔ کیونکہ غالب کے فنی رویے دوسروں سے الگ تھلگ رہنے کے غماز ہیں۔

میر اور غالب کے فنی شعور کے تناظر میں ہم نے عسکری کے اپنے مزاج کے تعین کی کوشش بھی کی تھی۔ چونکہ وہ ادبی تجربے کو انفرادی محسوسات کا زائیدہ مان کر اس کی قدر و قیمت کا تعین دوسروں کے یا اجتماعی تجربے کے پس منظر میں کرنے کے قائل تھے، جس میں کسی

فنکار کی اپنی آرزوؤں اور امنگوں کی آزمائش گردو پیش کی زندگی اور دوسرے انسانوں کے جذباتی و فکری عوامل اور خواہشات و مفادات سے ٹکراؤ میں ہوتی ہے، اس لیے عام زندگی کے مناسبات سے عسکری کو ایک طبعی لگاؤ تھا۔ اسی شے کو ہم نے یہ عنوان دیا تھا کہ عسکری مزاجاً "عالم" اور "مفکر" نہیں تھے۔ انہیں علم، فکر، فلسفے، مجرد مسائل، ذہنی تعقلات اور ان کے دیگر متعلقات سے اس وقت تک کچھ خاص دلچسپی نہ ہوتی تھی جب تک وہ عام انسانوں کی انفرادی و اجتماعی زندگی، قومی و ثقافتی امور، تہذیبی و تمدنی شعور، یا ملک و قوم کے وجود کے بے مسئلہ بننے کے حوالے سے زیر بحث نہ آتے ہوں۔ ان کے عالم یا مفکر نہ ہونے سے یہ مراد ہرگز نہیں تھی وہ کوئی کم پڑھے لکھے یا سوچ بچار کی عام صلاحیت سے عاری انسان تھے بلکہ صرف یہ کہ وہ مجرد فکر اور مجرد علم کے آدمی نہ تھے۔ وہ بہت بڑے عالم تھے، اتنے بڑے عالم کہ ان کے دور کی ادبی، فنی، تنقیدی، تہذیبی، معاشرتی، کلچری اور بصری فنون کی علمی و تحریکی جہت کا شاید ہی کوئی ایسا گوشہ ہو جس میں وہ ہر دور کے اندر انہی شعبوں کے اپنے دیگر ہم کاروں سے فرسنگوں آگے نہ رہے ہوں۔ اسی طرح وہ "مفکر" بھی تھے مگر انہی معنوں میں جن میں میر ایک فکری شاعر تھے۔ جس طرح میر کی فکری جہت سے انکار کر کے کوئی بھی سلامتی طبع کا جواز نہیں رکھ سکتا اسی طرح عسکری کی تنقیدی کاوشوں میں فکری عنصر کا انکار کرنے والا بھی محض اپنی مصیبت ہی کو ظاہر کرتا ہے۔ جس طرح میرؔ سے بیدلؔ کی زبان اور لب و لہجے کی توقع کرنا فضول ہے، اسی طرح عسکری سے مولانا فضل حق خیر آبادی کی سی "فکر" کی امید رکھنا بھی خوش ذوقی کی دلیل نہیں۔ عسکری فکر معقول کے نہیں فکر محسوس کے آدمی تھے۔ ان کے ہاں فلسفیوں کی فکر سے نہیں بلکہ فن کاروں کی فکر سے بحث ہوتی ہے۔

اپنے مضمون "انتخاب میر" میں میر کے اس تصور کو رد کرتے ہوئے کہ "میر کی شاعری فکر کے عنصر سے خالی ہے، یا میر سوچ نہیں سکتے تھے، محسوس کر سکتے تھے، یا میر کے شاعرانہ تجربات میں تفکر سے زیادہ جذبات کو دخل ہے" عسکری نے لکھا تھا کہ

> "اول تو یہی ثابت کرنا دشوار ہے کہ میر کی شاعری تفکر کے عنصر سے بالکل ہی عاری ہے۔ ممکن ہے کہ خالص مابعد الطبیعیاتی اور مطلق تفکر میر کے بس کا نہ ہو، اور اس قسم کا تفکر ہر بڑے شاعر کے لیے لازمی بھی نہیں۔ لیکن زندگی کی حقیقتوں پر غور و فکر کرنا، اس تفکر کو احساس کی شکل میں بدلنا، دوسری طرف ذاتی احساسات کے متعلق معروضی طریقے سے سوچنا، پھر اس متنوع تفکر اور احساس کو حل کر کے یک نیا تجربہ تخلیق کرنا، یہی تو میر کی شاعری ہے۔ بلکہ میر کی عظیم تر شاعری میں فکر اور احساس کے عناصر اس طرح شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ یہ بتانا بالکل ناممکن ہے کہ پلہ کس کا بھاری ہے۔" (تخلیقی عمل اور اسلوب، ص ۱۶۲)

اسی طرح ہو سکتا ہے کہ عسکری کے ہاں بھی مابعد الطبیعیاتی اور مطلق تفکر نہ ہو۔ لیکن جدید تہذیب اپنی تاریخ کے جن مراحل سے گزر کر موجودہ مقام تک پہنچی ہے، اس کے پیچھے فکر و فلسفے کے جو دھارے کام کر رہے تھے مثلاً عیسائیت کے مذہبی معاشرے سے سائنسی انقلاب تک اور صنعتی تہذیب سے لے کر جدیدیت کے مختلف مراحل اور پھر مابعد جدید فکری انتشار جس کا انعکاس فلسفیوں سے لے کر فنکاروں تک میں ہوا ہے، ان سب کا مطالعہ اور اس کے اسباب و نتائج پر سوچ بچار کرنا کیا فکر کے مناسبات سے عاری کسی ذہن کے لئے ممکن ہے؟ ہماری ادبی تاریخ میں ان مسائل کا شعور عسکری سے بڑھ کر کس کو تھا؟ کیا اپنے افسانوں سے لے کر تنقید تک انہوں نے مغربی تاریخ کے فکری عناصر اور احساس کو شیر و شکر کر کے پیش نہیں کیا؟ یہی اصل میں ان کا مزاج تھا اور احساس و فکر کا یہی "شیر و شکر پن" انہیں پسند بھی آتا تھا۔ مظفر علی سید کے نام ۱۹۵۷ء کے ایک خط میں انہوں نے خاقانیؔ کے بارے میں یہ جملہ لکھا تھا "نقاد خاقانی کے غلو کی تعریف کرتے ہیں، مجھے علمیات کو پانی کرنے کا فن پسند آیا"۔ فکر کو احساس میں تحلیل کرنا ہی علمیات کو پانی کر دینے کا فن ہے۔ عسکری کے علم و فضل میں بس یہی "خامی" تھی کہ ان کے قلم سے بہنے والا علم پانی ہو جاتا ہے اور خالص علم اور گاڑھے فلسفوں کا عادی ذوق اس کی لطافت کو اپنی گرفت میں نہ پا کر مٹھیاں بھینچنے اور دانت کچکچانے لگتا ہے۔

ان کے مضامین "ہیئت یا نیرنگ نظر"، "فن برائے فن"، "انسان اور آدمی"، "آدمی اور انسان" اور "وقت کی راگنی" کے اکثر مضامین میں اگر کوئی کمی ہے تو یہی کہ وہ منطقی معقولوں کے بجائے فنکارانہ محسوسات کی زبان میں ہیں۔ یہی اس دور کا میڈیم ہے، جسے عسکری نے حد کمال تک پہنچا دیا ہے۔ معجزے کے امکان کو رد تو نہیں کیا جا سکتا مگر غالب امکان ہے کہ معقولیوں اور منطقیوں کی مدرسانہ اصطلاحی زبان، جس کی اہمیت اپنی حدود میں مسلم ہے، اب قبولیت عامہ حاصل نہیں کر پائے گی اور فکر معقول کو بھی اب فکر محسوس کا جامہ زیب تن کرنا ہو گا۔ یہ پستی مذاق ہی کی بات سہی، لیکن عسکری کے "عامیانہ" ذوق عجز نے یہ نکتہ خوب سمجھ لیا تھا۔ پھر ایسا عجز بھی کسے ملتا ہے جو خود کو دوسروں سے کمتر کہنے کو ہی انکسار نہ جانے بلکہ دوسروں کو بھی اپنے جیسا سمجھا کرے۔

بلند است آں قدر ہا آشیان عجز ما بیدل · کہ بے سعی شکست بال و پر نتواں رسید ایں جا

جدید اردو تنقید کی تاریخ میں عسکری ایک ایسے نقاد تھے جو نہ کبھی خود چین سے بیٹھے اور نہ اپنے مخاطبین اور معترضین کو کبھی سکون سے بیٹھنے دیا۔ ان کی حمایت اور مخالفت میں اتنا کچھ لکھا گیا ہے کہ سوائے سرسید اور حالی کے شاید ہی کوئی اس معاملے میں ان کے قریب پہنچ سکے۔ اس مقالے میں ہم نے ان کے معترضین کی تحریروں کو اپنے سامنے تو رکھا ہے مگر دوران تحریر وہ خود اکثر پس منظر میں رہے ہیں۔ اس کی متعدد وجوہات ہیں۔ سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ مخالفانہ تحریروں کا اگر تفصیلی جائزہ لیا جاتا تو بلا مبالغہ اس کے لیے ایک الگ مقالے جتنی جگہ مطلوب تھی۔ اس لیے ہم نے بطور ایک اصول کے یہ طے کیا کہ مختلف نوعیت کے اعتراضات کی درجہ بندی کر کے انہیں موقع بہ موقع متن ہی میں کھپا کر ان کی طرف سرسری اشارات کر دیے جائیں اور ان کے بالمقابل عسکری کی تحریروں سے استشہاد کیا جائے۔ وہ اعتراضات جو محض غلط فہمی کی بنیاد پر یا عسکری کی مختلف تحریروں کے بیک وقت سامنے نہ ہونے کی وجہ سے پیدا ہوئے ان کا ازالہ تو اسی طرح ہو جاتا ہے۔ ہمارے خیال میں ایسے اعتراضات کی تعداد خاصی ہے جو عسکری کے نقطۂ نظر کو صحیح طور پر نہ سمجھنے یا ان کے تناظر کا لحاظ نہ رکھنے کی وجہ سے معرض وجود میں آئے ہیں۔ اس صورت میں ہم نے عسکری کی مختلف ادوار کی تحریروں کو سامنے رکھ کر یہ نکتہ واضح کیا ہے۔ وہ مقامات جہاں کسی خاص تصور کے بارے میں نقطۂ نظر کے بنیادی اختلاف سے عسکری کے بارے میں اعتراضات ہوئے ہیں وہاں ہم نے حتی المقدور ان کے نقطۂ نظر کے وضاحت کی کوشش کی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس نوعیت کے اعتراضات کا رفع ہونا ممکن نہیں ہوتا۔ کیونکہ بعض تصورات ایسے ہوتے ہیں کہ وہ صحیح ہوتے ہوئے بھی غلط اور غلط ہوتے ہوئے بھی صحیح ہوتے ہیں۔ مثلاً شعر و ادب کی تعبیر صرف فنی حوالوں سے ہونی چاہیے یا ان کے سماجی و تہذیبی حوالے بھی ان کی تفہیم و تحسین میں اہم ہوتے ہیں یا مثلاً روایت کے باب میں یہ خیال کہ اس میں غالب فکر وحدت الوجودی فکر سے کیوں لگائے گئے ہیں۔ نہ ایسے اعتراضات کا کوئی انت ہے نہ جوابی وضاحتوں کی کوئی انتہا ہو سکتی ہے کیونکہ ان کا تعلق ادب، تہذیب اور زندگی کی غیر افادی و ذوقی سرگرمیوں اور حقیقت سے انسانی رابطے کی نوعیت کے حوالے سے نقطۂ نظر کے ایسے بنیادی اختلافات سے ہے جن کا حتمی فیصلہ آسانی سے نہیں ہو سکتا۔

ہماری ادبی اور فکری تاریخ میں عسکری کی اہمیت محض اس بنا پر نہیں کہ انہوں نے بعض تہذیبی اور ادبی مسائل پر انتہائی منفرد انداز میں روشنی ڈال کر اچھوتے حل پیش کیے ہیں بلکہ ان کے اہم ترین کارناموں کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انہوں نے زندگی، ادب اور کلچر کی کچھ ایسی جہتوں کی طرف متوجہ کیا جن کی طرف توجہ تھی ہی نہیں یا ان پر سرسری سی نظر ڈال کر ''حل شدہ پرچہ'' سمجھ کر چھوڑ دیا جاتا تھا۔ مواد اور ہیئت، ادب اور زندگی، ادب اور پروپیگنڈا، نظریاتی ادب، اسلامی ادب، پاکستانی ادب، پاکستانی کلچر، اسالیب بیان اور تخلیقی تجربہ، ادب قاری اور ادیب کا تعلق، ادب کا فنکار کی ذات سے تعلق، ترجمے کے مسائل اور ان کا تخلیقی ادب سے رشتہ، مغربی ادب اور ہر ادب کا اپنی باطنی زندگی یا تہذیب و مابعد الطبیعیات سے تعلق کے مباحث۔ ان میں سے ہر مسئلے پر عسکری نے نہ صرف سب سے الگ راہ نکالی بلکہ یہ احساس بھی دلایا کہ بظاہر سادہ ترین نظر آنے والا مسئلہ بھی اتنا سادہ نہیں ہوتا۔ مثلاً طرز احساس اور پیروی مغربی ہی کو لیجیے، ادب میں صفات کے استعمال اور محاوروں کا معاملہ لیجیے، رسم الخط اور زبان کی باطنی رو کو دیکھیے، ہو سکتا ہے کہ ان امور پر عسکری کے جوابات غلط ہوں، مگر ان امور میں جن پیچیدگیوں کی انہوں نے نشاندہی کی ہے، کیا وہ ایسی تھیں جو ہمارے ادبی شعور کے لئے روزمرہ کی باتیں ہوں؟ سادہ ترین جملے کو ہی اصل خوبی ماننے والے ذہنوں کے لئے خیال اور تجربے کی وحدت کو گرفت میں لانے والے اسلوب کے مسئلے کو پیچیدہ عسکری نے نہیں بنایا، بلکہ انہوں نے ہمیں ہماری سادہ لوحی کا احساس دلا کر اس پہلو پر غور کرنے کی دعوت دی ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ادب کو ایک تہذیبی واردات کے طور پر پڑھنے اور اس کی تبدیلی رفتار اور معیار کے اتار چڑھاؤ میں قوم کی باطنی زندگی اور تہذیب کی تخلیقی و روحانی قوت اور اس کے معیار صحت کو ماپنے کا ہنر بھی انہی کی فکری نہج کی بدولت ہمیں میسر آیا ہے۔ ان کے نتائج فکر سے اختلاف کے دروازے ہر دور میں کھلے رہے ہیں۔ لیکن ان سوالات کے ایسے حل جو ان تمام پیچیدگیوں سے نبرد آزما بھی ہوں اور جو عسکری جیسی بصیرت اور اسلوب میں اس طرح پیش کئے گئے ہوں کہ مشرق و مغرب کے زندہ و پیچیدہ مسائل سے اتنی دیر بھی آنکھ ملا سکیں، آسان بہر حال نہیں۔

ان پر یہ اعتراض کہ وہ ہمیں کسی فن پارے کے فنی رموز سے آشنا نہیں کرتے اور صرف معنی و مفہوم یا تہذیبی اقدار کی بات کرتے ہیں، اگر درست بھی تسلیم کر لیا جائے تو ان کی اس ''کوتاہی'' کو محض فنی و جمالیاتی معیاروں کا علم بلند کرنے والی ''جدیدیت'' کی ادبی مہمات کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا چاہیے کہ ادب کی غیر جمالیاتی اقدار کو نظر انداز کر کے اس نے کیا حاصل کیا ہے؟ ان امور کی ایک جھلک شمیم حنفی کے ان مضامین میں دیکھی جا سکتی ہے جو اردو ادب کی موجودہ اور تہذیبی صورتحال یا جدید حسیت وغیرہ کے عنوانات کے تحت لکھے گئے ہیں۔ ہمیں پاکستان کے اندر رہتے ہوئے اس صورتحال کا اندازہ نہیں ہو پاتا جو ہندوستان کے اردو ادب میں وہاں کے ''زمینی حقائق'' کے فقدان کے

سبب پیدا ہو گئی ہے۔ ہمارے اعتبار سے اگر چہ پاکستان میں بھی صورتحال کچھ زیادہ تسلی بخش نہیں، لیکن اپنے ہاں کے "خالص ادب" کی صورتحال کو شمیم حنفی جب پاکستانی ادبی معاشرے کے تناظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں (جہاں ان کے دیے ہوئے آصف فرخی کے ایک اقتباس کے مطابق "ہمارے (پاکستان) جیسے معاشرے میں ادب خاموش تماشائی نہیں بنا رہ سکتا اور اس کشمکش اور تناؤ کا اظہار کرتا ہے جس سے کوئی قوم گزر رہی ہے...") تو لکھتے ہیں کہ ہندوستان کے اردو ادب میں "جدیدیت کے میلان کی یک رخی تعبیر میں اس فکر کی یہ جہتیں نظر انداز کر دی گئیں" "جن میں" سماجی اور سیاسی تجربوں، تاریخ کے ایک مثبت تصور، اجتماعی اقدار سے وابستگی اور نئے لکھنے والوں کی سماجی ذمہ داری کے احساس کی گنجائش تھی" ہندوستانی اردو ادب کی اس صورت (جسے عسکری "سماجی تجربے سے محروم، خالص ادب" کہتے تھے) کے اسباب و عوامل کا تجزیہ کرتے ہوئے شمیم حنفی مزید لکھتے ہیں:

"فکری اور اخلاقی لحاظ سے یہ دور زوال کا ہے اور زیادہ تر لکھنے والے بہ حیثیت ادیب اپنی ذمہ داری اور منصب کے احساس سے محروم ہیں۔ اور معاشرے میں اس محرومی کے اظہار کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ اس عہد کی اخلاقی جدوجہد سے زیادہ تر لکھنے والے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتے۔ اردو کے جو رسائل ان دنوں نکل رہے ہیں ان میں سے دو ایک کو چھوڑ کر شاید ہی کسی کو یہ توفیق ہوئی ہو کہ ادب کے فکری تہذیبی اور اخلاقی رول پر دھیان دیں۔ حیرت بلکہ عبرت کا مقام ہے کہ موجودہ انسانی صورت حال اور اس کو درپیش مسائل کی سنگینی کے باوجود ہمارے ادیبوں کا ایک حلقہ ادب کے سماجی رول اور معنویت سے منسلک باتوں کو غیر ضروری سمجھتا ہے اور اپنے آپ کو ان سے لاتعلق قرار دیتا ہے... ہمارے موجودہ ادبی معاشرے کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ممتاز اور معروف ادیبوں، خاص کر ادب اور ادبی تجربوں کی وضاحت کا بوجھ اٹھانے والے دانش وروں اور نقادوں کی اکثریت ادب اور زندگی کی حقیقت کو ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے کی عادی ہے اور جن ادیبوں کے یہاں انسانی سروکار کچھ نمایاں ہیں ان میں سے بیشتر ادب کے مطالبات اور تخلیقی اظہار کی ذمے داریاں سنبھالنے سے قاصر نظر آتے ہیں۔ اردو کی ادبی تاریخ کے کسی دور میں تخلیقی ادب پر تنقیدی تصورات اور اصول (Theories) کی برتری کا ایسا تماشا کبھی نہیں دیکھا گیا۔" (۳)

شمیم حنفی کے ان خیالات بلکہ الفاظ تک کو سابقہ صفحات میں آمدہ ایسے ہی امور کے تناظر میں عسکری کے ۵۵-۱۹۵۴ء کے خیالات و لفظیات کے پس منظر میں دیکھیے تو ان کی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے جب وہ ترقی پسندوں کے مقابلے میں اپنے ہاں کے ان جدیدیت پرستوں کے رجحانات پر حیرت کرتے تھے جو اپنے زعم میں یورپ کی کسی ادبی روایت کے تتبع میں صرف ادب کے اندر رہنے کے نام پر ہر قسم کے سماجی و قومی معاملات سے خود کو الگ کر رہے تھے۔ اس پس منظر میں عسکری نے جن فنی رموز اور جمالیاتی اقدار کو نظر انداز کر دیا ان کا ازالہ تو چلیے شمس الرحمن فاروقی کی شور انگیز شرح میر کے ذریعے ہو جائے گا مگر تہذیبی سماجی اور تاریخی منابع کو نظر انداز کر کے جس قسم کا ادبی شعور پیدا ہو گا اس کی تلافی تو مابعد جدیدیت سے بھی نہیں ہو سکتی کیونکہ عسکری کے حدود اور مفہوم میں اسے ان مذہبی و مابعد الطبیعیاتی امور سے کچھ لینا دینا نہیں جو کسی نظریاتی قوم اور اس کے پیدا کردہ فنی مظاہر کی روح ہوتے ہیں۔ شمیم حنفی نے صرف ہندوستان کے پس منظر میں اردو ادب کی اس صورت حال کا نقشہ کھینچا ہے۔ پاکستان کے وہ بلند ادبی و تہذیبی آدرش جو عسکری کے پیش نظر تھے، ان کے پس منظر میں تو یہاں بھی کوئی قابل رشک حالات نہیں، لیکن پھر بھی یہاں عسکری کے وہ اثرات کسی نہ کسی انداز میں ضرور موجود ہیں جو ترقی پسندی اور جدیدیت کی انتہا پسندی کو حد اعتدال کا راستہ دکھاتے ہیں۔ جدید اردو تنقید پر عسکری کے ایسے ہی اثرات کی طرف شمس الرحمن فاروقی نے ایک سوال کے جواب میں یوں اشارہ کیا تھا:

"رہا یہ کہنا کہ بیس پچیس برس کے بعد اب عسکری صاحب کا احیا ہو رہا ہے تو میں اس سے متفق نہیں ہوں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ دراصل عسکری صاحب کی تنقید کا اثر و نفوذ کبھی اردو ادب میں کم نہیں ہوا... ہندوستان کے نئے لوگوں نے، یعنی ہمارے بعد آنے والوں نے، کم ان کا ذکر کیا ہے... (لیکن) پاکستان کی بات دیگر ہے۔ وہاں ان کی بات تقریباً مستند رہ چکی ہے اور بڑی حد تک اب بھی ہے۔" (شب خون، اکتوبر ۲۰۰۲ء، ص ۱۹)

اردو کی جدید ادبی اور تہذیبی صورت حال پر عسکری کے ایسے اثرات کا معاملہ اپنی جگہ ایک الگ باب کا متقاضی ہے۔ لیکن یہاں ہم مختصراً چند اشارے کریں گے۔ جدید اردو تنقید اور عسکری والے باب سے اندازہ ہو گا کہ ۱۹۴۲ء سے ۱۹۷۸ء یعنی جزیرے کے اختتامیے سے لے کر عسکری کی وفات تک اردو ادبی تنقید اور تہذیبی تاریخ کا کوئی ایک بھی اہم پہلو ایسا نہیں ہے جس کے بارے میں عسکری کا کوئی نہ کوئی ردعمل موجود نہ ہو۔ اور مغربی ادب کا بھی کوئی اہم ادیب یا رجحان ایسا نہ ہو گا جس کو انھوں نے اردو میں متعارف نہ کروایا ہو، یا کم از کم اس

پر بات نہ کی ہو۔ شمیم احمد نے اپنے مضمون ''جدیدیت' سے 'جدیدیت کی فکری گہرائیوں تک 'ایک سفر'' میں مغرب کے ان ادیبوں اور دانشوروں کی ایک طویل فہرست گنوا کر جو عسکری کی وجہ سے اردو میں عام ہوئے، لکھا ہے کہ عسکری نے یورپ کے ادیبوں، شاعروں اور مصوروں کے جتنے ناموں سے اردو ادب کو آشنا کرایا اس کی پرچھائیں بھی ان سے قبل اردو ادب پر نہیں پڑی تھیں۔ بلکہ یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ انہوں نے اردو میں بعض ناموں کو اس وقت متعارف کروایا جب ان کا ذکر انگریزی میں بھی اتنا عام نہیں ہوا تھا۔(۴) اس امر میں اگرچہ مبالغہ نظر آتا ہے مگر یہ حقیقت ہے کہ جھلکیاں کے مضامین ہی سے اس طویل فہرست کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ جب اردو میں ''جدیدیت'' کا سیلاب آیا تو اس کا راستہ ہموار کرنے والوں میں میراجی کے بعد تخلیقی اور تنقیدی سطح پر سب سے اہم نام عسکری ہی کا تھا۔ یہ نظریات ان کے لیے اوپر سے اوڑھے ہوئے کمبل کی طرح نہیں بلکہ ان کے وجود اور شعور کی ساخت میں شامل تھے۔ اور ان کی ہنگامہ آرا تحریروں کی وجہ سے بعد میں یہ خیالات مستقل طور پر اردو کے ادبی اور تنقیدی مباحث کا حصہ بن گئے۔ اس کے علاوہ ترقی پسند نظریہ ادب سے اختلاف کا معاملہ ہو یا قیام پاکستان کے بعد اسلامی و پاکستانی کلچر اور ادب کا مسئلہ، ادب کے جمود و موت کی بحث ہو یا فرائیڈ، یونگ اور رائخ کی نفسیات کی روشنی میں تخلیقی ادب کی واردات کو سمجھنے کی مہم، عالمی سرمایہ پرستی و امریکی سازشوں کا پول کھولنے کی بات ہو یا عالم اسلام کے زر پرستی کے چنگل میں پھنسنے اور وہاں کے عوام کے تحفظ حقوق کی آواز، مشرق و مغرب کے شعور میں موجود بنیادی، ورلا ینحل مسائل کی جستجو ہو یا مغربی اور اردو ادب کی بنیاد میں کارفرما تصور حقیقت کی تشخیص کا مسئلہ، ان میں سے ہر پہلو پر عسکری نے خود تو لکھا ہی ہے، اپنی حمایت اور مخالفت میں بھی وہ تحریروں کا انبار لگواتے رہے۔ یاد رہے کہ کسی شخص یا رجحان کے اثرات کا مطلب صرف یہ نہیں ہوتا کہ اس کے بعد اس کی حمایت اور تقلید میں کوئی تحریک اٹھ کھڑی ہو۔ بلکہ اصل بات ہوتی ہے کہ کسی شخص نے اپنے مابعد کی عمومی فضا میں اتھل پتھل پیدا کی اور اس کے اٹھائے ہوئے سوالات کی روشنی میں غور و فکر کے کتنے در وا ہوئے۔

اس حوالے سے دیکھیے تو سلیم احمد اور ڈاکٹر جمیل جالبی نے اگرچہ عسکری کے بعض خیالات سے اختلاف بھی کیا ہے لیکن ایک مذہبی طرز زندگی اور مابعد الطبیعیاتی طرز فکر کے حامل ہونے کی وجہ سے ان کا عمومی شمار واضح طور پر عسکری کے متاثرین میں کیا جاتا ہے۔ اس سے قطع نظر عسکری کے اثرات کے حوالے سے ہم دو بالکل متخالف نقطہ نظر کے حامل ادیبوں کے ذکر کرتے ہیں جن کے ہاں کبھی اشارتاً اور کبھی وضاحتاً عسکری کا ردعمل نظر آتا ہے۔ ممتاز حسین اور شہزاد منظر۔ مارکسی و اشتراکی افکار و نظریات کو سمجھنے اور عقلی، سائنسی اور فلسفیانہ منہاج پر زور دینے کے اعتبار سے ممتاز حسین کا نام تمام ترقی پسندوں میں ممتاز ہے۔ اور شاید وہ ان معدودے چند ترقی پسند نقادوں میں سے ہیں جنہوں نے عسکری کی زندگی میں ان کا نام لے کر ان سے اختلاف کیا تھا۔ عسکری نے ''انسان اور آدمی'' لکھا تو ممتاز حسین نے ''انسان اور حیوان'' مشمولہ نقد حیات تنقیدی گوشے میں اس پر کچھ بجھ کر اور کچھ بے سبب اعتراضات کیے اور اپنے بعد کے ایک مضمون ''پاکستانی معاشرہ اور اردو تنقید'' میں یہ انکشاف بھی کیا کہ عسکری نے اپنا مضمون ''آدمی اور انسان'' میرے اس مضمون سے زچ ہو کر لکھا تھا۔(۵) ان تحریروں میں ممتاز حسین نے بعض جگہ عسکری کی جس طرح غلط تعبیر کی ہے (سلیم احمد نے عسکری کے ان مضامین کے بارے میں جو باتیں اپنی کتاب عسکری انسان یا آدمی میں کیں ممتاز صاحب کے ہاں ان کی بھی درست تعبیر نہیں) اس سے قطع نظر اول تو یہی بات دیکھنے کی ہے کہ عسکری کے یہ مضامین جس وسیع، دبی پس منظر اور انسان کی جس وجودی گھمبیرتا سے بحث کرتے ہیں ممتاز حسین کی یہ تحریریں اس سے یکسر خالی ہیں اور ان میں عسکری کو ''زچ'' کرنے والی کوئی بات نہیں۔ لیکن اس موازنے سے ہمارا مقصد عسکری کے اس ''اثر'' کی طرف اشارہ کرنا ہے جسے ممتاز حسین جیسے اہم ترقی پسند بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔ کچھ ایسا ہی حال ان کے مضمون ''رسالہ در بیان استعارہ'' کا ہے، جسے عسکری کے ''استعارے کا خوف'' کا ردعمل کہنے میں کوئی باک نہ ہونا چاہیے، جہاں چند صفحات واقعی اچھے ہیں مگر باقی میں وہی قصہ ہبوط آدم سے بات چھیڑنے کا انداز اور انسان دوستی و انقلاب کی باتیں ہیں۔

اسی طرح ایک دوسری انتہا اور مزاج کے نقاد شہزاد منظر کا معاملہ ہے، جنہوں نے عسکری کے تصورات پر بڑے تواتر سے لکھا ہے اور مطالعہ کر کے لکھا ہے۔ لیکن عسکری کے تصور روایت کی طرح پاکستانی ادب والے مسئلے پر بھی انہوں نے نافہمی کا وہ ثبوت دیا ہے جو ان کی سخن فہمی پر سوالیہ نشان ہے۔ عسکری کے ''تضادات'' اور ان کی فکری ناموافقی رو عدم مطابقت کا ذکر کرنا تو فیشن میں داخل سمجھا جانا چاہیے۔ مگر شہزاد منظر نے تو یہ حد بھی کر دکھائی ہے کہ اپنی کتاب پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال میں عسکری کے مضامین کی روشنی میں اسلامی و پاکستانی ادب کی مقدور بھر درست تعریف متعین کرنے کے بعد یہ تک لکھ دیا کہ ''پاکستانی ادب کیا ہے، ادب میں کون کون سے عناصر یا خصوصیات شامل ہونے سے پاکستانی ادب وجود میں آئے گا، عسکری صاحب نے اپنے کسی مضمون میں اس کی وضاحت نہیں کی''۔ (ص ۱۱) ایسے نقاد سے

عسکری کے تصورِ روایت کے بارے میں کسی درست تفہیم و تعبیر کی توقع رکھنا عبث ہے۔ ہاں اگر وہ یہ کہتے کہ عسکری، منٹو یا ممتاز شیریں نے ایسے تخلیقی ادب کا نمونہ فراہم نہیں کیا جسے پاکستانی ادب کہا جاسکے تو درست ہوتا۔ بہر حال ممتاز حسین، صفدر میر اور محمد علی صدیقی ہوں یا اس حلقے سے باہر شہزاد منظر یا مذہبی نقطۂ نظر سے عسکری سے اختلاف کرنے والے علماء و نقاد، عسکری کے اثرات بصورت ردِ عمل سب پر واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ اس بحث میں اگر ہندوستانی اردو ادیبوں کو بھی شامل کر دیا جائے تو یہ فہرست، ور بھی طویل اور عسکری کا دائرہ ''اثر'' اور بھی وسیع ہوسکتا ہے۔(۶)

ایک ایسے ہی پس منظر میں سراج منیر نے یہ جملہ لکھا تھا کہ ''محمد حسن عسکری مرحوم، اردو ادب میں قطبی ستارہ تھے، کوئی اس کی سمت چلا یا مخالف، مرخ کا تعین اسی سے کیا'' (روایت، شمارہ ۱، ص ۲۵۶) سہیل احمد خان نے ایک دفعہ اردو کے تمام معاصر نقادوں سے عسکری کا موازنہ کرتے ہوئے یہ دلچسپ فقرہ کہا تھا کہ ''عسکری کے عہد کے سب نقاد آج اپنی اپنی کتابوں میں بڑے سکون سے استراحت فرما ہیں، مگر عسکری نہ اپنی زندگی میں خاموشی اور سکون کے قائل تھے اور نہ آج اپنی وفات کے بیس پچیس برس بعد خاموش ہیں''۔ (راقم سے ایک گفتگو) یہ ایک ایسا اعزاز ہے جو عسکری کے معاصرین میں کم ہی کسی کے حصے میں آیا ہوگا۔ مبین مرزا نے اپنے طویل سلسلۂ مضامین ''محمد حسن عسکری نیا مطالعاتی تناظر'' کے آغاز میں پچھلے چند برسوں میں اردو کی تنقیدی و اشاعتی دنیا کے کچھ مظاہر کی روشنی میں عسکری کے بار بار زیرِ بحث آجانے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ان کا یہ کہنا صورتِ واقعہ کے عین مطابق ہے کہ

> ''ہماری تنقیدی تاریخ کے صدی بھر کے سفر میں اب آکر یہ اعزاز تو صرف محمد حسن عسکری ہی کے حصے میں آرہا ہے کہ آج فکر و نظر کے مختلف رویے بہ یک وقت ان کے افکار و سوالات سے بحث کر رہے ہیں اور ان کے کام کی قدر و قیمت کے تعین کے خواہاں ہیں۔ اس میں ایک خاص بات لطف کی بھی ہے، وہ یہ کہ عسکری صاحب کے جہانِ تنقید سے رجوع کرنے والے یہ رویے ایک دوسرے سے فکری بنیاد کے اعتبار بعد المشرقین رکھتے ہیں۔ اس سے ہم محمد حسن عسکری کی تنقید کے دائرۂ اثر کی وسعت کا اندازہ بہ آسانی لگا سکتے ہیں۔ پچھلے برسوں میں محمد حسن عسکری کی بازدید اور بازگشت اردو تنقید میں ان کی اہمیت اور قدر و قیمت کو ایک بار پھر مستحکم کرتی ہے۔ محمد حسن عسکری کا یہ revival کئی جہات رکھتا ہے، مثلاً ایک تو یہ کہ ہمارے زمانے کا ایک بڑا کمرشل اشاعتی ادارہ (سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور) سب سے پہلے عسکری صاحب کی مارکیٹنگ ویلیو کا اندازہ لگاتا ہے اور دو ضخیم مجموعوں کی صورت ان کے تمام مطبوعہ کام کو مرتب کر کے شائع کرتا ہے۔ اس کے بعد لاہور کا ایک اور ادارہ عسکری صاحب کی غیر مدون تحریریں دو الگ اور ضخیم جلدوں میں تدوین کرا کے چھاپتا ہے۔ ان باتوں سے اور کچھ ثابت ہو یا نہ ہو کم سے کم ہمیں اتنا تو معلوم ہو ہی جاتا ہے کہ اردو تنقید کے نئے تناظر میں بھی عسکری کی relevance موجود ہے۔ اور یہ کہ یہ relevance محض تاریخی نوعیت کی نہیں ہے، بلکہ عسکری کے اٹھائے ہوئے سوال اور چھیڑے ہوئے مباحث آج بھی اتنے زندہ اور توجہ طلب ہیں کہ ان سے نئی تنقید کے عصری تناظر میں بھی صرفِ نظر نہیں کیا جاسکتا''۔ (''محمد حسن عسکری نیا مطالعاتی تناظر''، مشمولہ مکالمہ ۸، ص ۳۸۔۲۳۹)

ایسے میں احمد جاوید کا یہ کہنا کہ ''نئے ذہن اور طرزِ احساس میں عسکری کے لیے ایک قدرتی مغائرت پائی جاتی ہے''۔ (مکتوب احمد جاوید، دنیا زاد، شمارہ ۸، ص ۲۰۰) پوری طرح درست نہیں۔ یہاں جس قدرتی مغائرت کا ذکر کیا گیا ہے اس کا کوئی لازمی تعلق صرف اس ''نئے ذہن'' سے نہیں جس کے لیے، بقول احمد جاوید، آصف فرخی نے اس مغائرت کو مٹانے یا سمیٹنے کی کوششیں کی ہیں۔ بلکہ عسکری کے حوالے سے یہ ''نیا ذہن'' ہمیشہ سے موجود رہا ہے جس کے طرزِ احساس میں عسکری کے لیے ایک قدرتی مغائرت پائی جاتی ہے۔ جس قاری کے سامنے عسکری کے ذہنی سفر کی مکمل کہانی اور اس پر ہونے والا ردِ عمل ہمہ وقت موجود ہو اس کے لیے اس نئے ذہن کی شناخت مشکل نہیں۔ ویسے تو عسکری پرانے ذہن کے مقابلے میں خود ایک نئے ذہن کے نمائندہ تھے مگر ان کی ''جدیدیت'' کی تشخیص میں ہم بتا چکے ہیں کہ وہ ایک نیا ذہن ہوتے ہوئے بھی چند ازلی و ابدی صداقتوں پر پختہ یقین اور ماضی کے ادب کے عظیم سایوں کا احساس رکھنے کے اعتبار سے دراصل ''پرانے خیالات کے بزرگ'' تھے۔ ترقی پسندی سے جدیدیت اور پھر مابعد الطبیعیاتی تصورِ حقیقت تک کی جستجو میں عسکری کے اندر گہرے باطنی حقائق سے وابستگی اور منزل کے حصول کے لیے ہر قیمت ادا کرنے کی جرأت ہی عسکری کا وہ امتیاز تھا جو ان کے ہاں ''نئے ذہن اور طرزِ احساس'' میں ہمیشہ سے مغائرت کا سبب تھا۔ آج اگر کسی ''نئے ذہن'' میں یہ مغائرت کلی طور پر موجود ہے تو اس کا تعلق کسی نہ کسی انداز سے ضرور پرانے ترقی پسندوں یا صحیح تر الفاظ میں ان جدیدیت زدگان سے ہے جو کائنات کی روحانی تعبیر یا کم از کم عام زندگی اور ادب کے معاملات میں کسی مابعد الطبیعی اخلاقی نظام کے عمل دخل کے قائل نہیں اور زندگی اور کائنات کے بارے میں سیکولر نقطۂ نظر کے حامل ہیں۔

عسکری اور ان کے تمام معاصرین کے مابین ایک زبردست فرق ہے۔ وہ یہ کہ عسکری محض ایک گول مول دور پھسلواں پتھر نہیں بلکہ نکیلے کونوں کناروں اور تیز دھار والی ایسی شخصیت کا نام ہے جو "چبھتی" بہت ہے۔ وہ ایک تعدیلی نہیں بلکہ برقیائی ہوئی شخصیت ہے جو دوسرے کو یا تو اپنی طرف کھینچتی ہے یا مزید پرے دھکیل دیتی ہے۔ ان کے دور میں ایک سے ایک بڑی شخصیت رہی ہے۔ پطرس بخاری، پروفیسر احمد علی، اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر تاثیر، عزیز احمد اور منٹو وغیرہ۔ ان میں سے ہر ایک کے اپنے اپنے نظریات اور باہمی اختلافات بھی رہے ہیں۔ مگر آج کا نیا ذہن اور طرز احساس ان میں سے ہر ایک کے لیے سراپا عقیدت اور ان سے نظری اختلاف کے باوجود اپنی وضع انکسری کی خاطر انہیں اپنا کہتے نہیں تھکتا۔ مگر عسکری کے معاملے میں بہت سے اگر مگر لگا جاتے ہیں۔ اردو تنقید میں عسکری کے اثرات کا معاملہ اپنی جگہ مگر ہے، مگر ان کی یہ "چبھن" بھی اتنی ہی درست ہے۔ سوال ہے کہ عسکری میں یہ "کھٹک" اور "زہرناکی" کیوں تھی جو ہر زمانے میں ہر کسی کو کہیں نہ کہیں ضرور چبھتی رہی ہے۔ یوں تو ان کی ساری تنقید ہی اس کا جواب ہے مگر خاص طور پر وہ مضامین جو تخلیقی عمل اور اسلوب میں زرپرستی اور تنقید کے حوالے سے موجود ہیں، اس سوال کا شافی جواب ہیں۔ ۴۹-۱۹۴۸ء میں انہوں نے ممتاز شیریں کے نام ایک خط میں اپنے لیے ایک آزاد، باغی اور بھگوڑے کی حیثیت پسند کی تھی جس کی وفاداری صرف صداقت، انصاف، ذہنی آزادی اور بلند انسانی آدرشوں کے ساتھ تھی۔ پاکستانی ادب کی وضاحت کرتے ہوئے انہوں نے اس کی لازمی شرط سچائی اور حق کی گواہی قرار دی تھی، خواہ وہ اپنے ملک و قوم کے "خلاف" ہی کیوں نہ ہو۔ زرپرستی کے خلاف لکھتے ہوئے انہوں نے ادیب کے اندر ایک ایسے "زہر" کو ضروری قرار دیا تھا جس کا دوسرا نام صداقت اور آزادی ہے۔ مگر وہ صرف اپنے ذاتی و گروہی مفادات کو ہی صداقت نہیں جانتے تھے۔ اسی طرح آزادی بھی ان کے نزدیک بے مہار نہیں تھی۔ اس کا ثبوت تو انہوں نے مسلم لیگی حکومت کے سیفٹی آرڈیننس کی مشروط حمایت اور آزادی اظہار کی راہ میں اس سے ممکنہ خطرات اور رکاوٹوں کا احساس دلا کر مہیا کیا تھا۔ اور ذاتی سطح پر حق اور صداقت کی دھن میں انہوں نے ساری زندگی آزادی کے ساتھ فیصلے کیے تھے۔ ترقی پسندوں کے خلاف لڑتے ہوئے بھی اور ان کے حق تحریر اور آزادی اظہار کے لیے اپنی حکومت کے خلاف صف آرا ہو کر بھی؛ اشتراکی نظریہ ادب کی دھجیاں بکھیرتے ہوئے بھی اور زرپرست ملکوں کے مقابلے میں روس کی حمایت کرتے ہوئے بھی؛ ترقی پسندی اور جدیدیت کے مناقشوں میں بھی اور جدیدیت کے خلاف علم اٹھا کر بھی انہوں نے تلاش حق اور آزادی کے ساتھ فیصلے کرنے کی اسی روش کو قائم رکھا تھا۔ وہ نہایت ہی Uncompromising اور بڑے سے بڑے مفاد کو ٹھوکر مار دینے والے تھے۔ انہوں نے اگر غلط فیصلے بھی کیے، اگر کبھی خود اپنی تردید بھی کی، تو اپنے حسی تجربات کی گواہی پر، نہ کہ کسی کے لحاظ، لالچ یا خوف میں۔ ان کے اندر حق گوئی اور بے باکی کی یہی روش تھی جسے راقم نے زہرناکی یا "چبھن" جیسا نامانوس نام دیا ہے۔ کیونکہ انہیں "اللہ کا شیر" کہنے میں ایک بلند آہنگ قصیدے کا تاثر ہے، حالانکہ بیان کے تاریخی نام "اظہار الحق" کا فطری لازمہ تھا۔

ترقی پسندوں کو وہ اس لیے ناخوش آتے ہیں کہ وہ ان کے مارکسی تصور ادب کے خلاف شمشیر برہنہ تھے۔ خالص ادب و تنقید (جدیدیت) والوں کو وہ اپنے نظریاتی موقف اور چند ہمہ گیر اخلاقی اقدار کو ادب میں منعکس دیکھنے کی وجہ سے ناپسند آتے ہیں۔ خالص اسلام والوں کو ان سے اس بے اختلاف تھا کہ وہ کسی مجرد اسلام کے بجائے پوری اسلامی تاریخ اور اس میں جنم لینے والے تمدنی، تہذیبی اور ملی مظاہر کو بھی اسلام کی تعمیری و تخلیقی قوت حیات کا حصہ سمجھتے تھے۔ اور پھر آخر آخر انہوں نے جب مابعد الطبیعیاتی تصور حقیقت کو اہم جان کر اس کی روشنی میں مشرق و مغرب کے ادب کو پرکھ کر، مغرب کی تمام فکری گمراہیوں کو آوردہ جدیدیت قرار دے دیا تو وہ تمام گروہ اور حلقے، جنہیں عسکری پہلے ہی اپنے اپنے حسابوں ناپسند تھے، یک زبان ہو کر ان کی مخالفت پر اتر آئے کہ انہوں نے انسانی علوم و افکار اور تمدن و معاشرت کے پروردہ مغرب اور باقی پسماندہ و غیر مہذب دنیا کو انسانی ترقی کی معراج --- سائنس اور ٹیکنالوجی --- کا تحفہ دینے والی جدید تہذیب کو گمراہ کہہ دیا تھا۔ اپنے ایسے ہی دوٹوک رویوں اور محاکموں کی وجہ سے آج اردو تنقید میں عسکری جیسا کوئی ایک بھی "کھٹک جاتا" تھا اور زہر ہلاہل کو قند کہہ کر اجو بیگانوں کو خوش کرنے والا "باغی" موجود نہیں۔ آج یا کبھی اگر اردو ادب، تنقید، تہذیب، مشرقی و مغربی طرز احساس اور روایت کے بارے میں عسکری کے تمام نتائج غلط بھی ثابت ہو گئے تب بھی ذہنی آزادی اور آرزوئے صداقت کی وہ لگن کبھی بے معنی نہیں ہوگی جس کا نام "عسکری طرز تنقید" ہے۔ سلیم احمد نے نظیر صدیقی کے ایک "معنی خیز" مشورے کے جواب میں انہیں لکھا تھا کہ "تم نے لکھا ہے کہ میں عسکری کو مجبور کرنے کی کوشش کروں۔ عسکری کو مجبور کرنا ممکن ہے، لیکن عسکری میں جو سچ ہے اسے کیسے مجبور کروں"؟ (سلیم احمد بنام نظیر صدیقی مشمولہ نامے جو میرے نام آئے، ص ۱۶۵)

مسلمان قوم، اسلامی کلچر، پاکستانی ادب، ترقی پسندی و جدیدیت کے مسائل اور اس دور کے حاوی سیکولر نظریہ حیات میں ایک

باشعور اور باوقار قوم کے طور پر زندہ رہنے اور مغرب کی تہذیبی یلغار کے مقابلے میں ایک مذہبی طرز احساس کا سبھاؤ رکھنے والے ادب اور نظام اقدار کے امکان پر جب بھی کوئی مفکر یا نقاد بات کرے گا اسے عسکری کے ان اوبڑ کھابڑ راستوں سے بھی گزرنا ہوگا اور ان کے تصورات سے اپنا معاملہ بھی ضرور صاف کرنا ہوگا۔ ورنہ بقول سلیم مرزا اسے ان دیوار چاٹنے والوں کے انجام سے دو چار ہونا پڑے گا جو اپنے تئیں عسکری کو ٹھکانے لگا کر جب اگلے روز بیدار ہوتے ہیں تو اپنے سامنے پھر پورا عسکری موجود پاتے ہیں۔

اصل میں بڑے عسکری نہیں تھے، وہ سروکار اور مسائل بڑے تھے جن سے انہوں نے اپنے دور کے بڑے مغربی ادیبوں کی موجودگی میں برسرِ میدان پنجہ کشی کی تھی اور بقدرِ ہمت اپنی اقدار، تصورات اور معیارات کی شرط پر مغرب کے سیلِ بے پناہ میں قدم جمانے کی کوشش کی تھی۔ انہوں نے ثقیل فلسفوں اور مجرد افکار کے زور پر نہیں بلکہ محض اپنے ناچیز ادبی تجربات کی بنا پر مغرب کی سراپا آتش روح کو اسی طرح بے نقاب کر دکھایا ہے، جس طرح ڈی ایچ لارنس نے ۲۲۔۱۹۲۰ء میں اپنے چند سالہ قیام امریکہ کے بعد وہاں کے چند فکشن نگاروں کے مطالعے سے امریکی نفسیات، سماج، نظام اور تاریخ کی روح کھینچ کر رکھ دی تھی۔ اس اعتبار سے عسکری کی تنقید -- درحقیقت ماورائے تنقید کی کاوشوں -- کی اہمیت لارنس سے بہت زیادہ ہے۔ اس کے "منتخب نقد ادب" پر تبصرہ کرتے ہوئے عسکری نے جو یہ الفاظ لکھے تھے

> "لارنس کی نظر ان امتیازات کے سلسلے میں اس قدر عقابی تھی کہ کتابوں پر اس کی آراء کو پڑھنا ایسا ہے جیسے ہم جس دور میں سانس لے رہے ہیں، اس کے قلب کی گہرائیوں کا مشاہدہ کر رہے ہوں اور خود اپنے باطن کی عمیق ترین کشمکشوں سے بھی آشنا ہو رہے ہوں۔ میں تو یہاں تک کہنے کی جسارت بھی کرنے کو تیار ہوں کہ اگر آپ نے اس کے تنقیدی مقالات کا مطالعہ نہیں کیا تو آپ اپنے زمانے اور اس کے تاریک لس کی تلاش سے آشنا نہیں ہیں"۔ (اصل انگریزی تبصرہ مطبوعہ پاکستان ٹائمز، لاہور، ۲۹ ستمبر ۱۹۵۶ء، ترجمہ مظفر علی سید، مشمولہ فکشن، فن اور فلسفہ، ص ۲۱۲)

بالکل یہی کچھ عسکری کے بارے میں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اگر کسی نے ان کی تحریروں کا مطالعہ نہیں کیا تو وہ اپنے زمانے اور اس کے تاریک لس کی تلاش سے آشنا نہیں جس سے بیسویں صدی کی روح عبارت ہے۔ اور اسی لیے لارنس کی طرح عسکری کو بھی (انہی کے الفاظ میں) "محض ایک نقاد ادب کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا"۔ ہمارے دور میں انہوں نے وہی کام کیا جو اپنے زمانے میں اقبال نے کیا تھا۔ اقبال کے بعد ہمیں اپنی قومی و تہذیبی تاریخ میں ایک بھی آدمی ایسا نظر نہیں آتا جو ان سوالوں سے الجھا ہو جن پر عسکری نے ہاتھ ڈالا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ بعض موقعوں پر وہ اس شے کے شکار بھی ہوئے ہوں جسے مظفر علی سید 'معاصر ادب کے محاکمے کے سلسلے میں ایک نقاد کے لیے لازمی پیشہ ورانہ خطرہ یعنی تعصب، کم نظری یا خود تردیدی کہتے ہیں۔ لیکن اصل شے عسکری کا وہ تنقیدی عمل، ادبی بصیرت اور پیشہ ورانہ خطرہ مول لینے کی وہ جرأت ہے، جس کا اظہار انہوں نے اپنے مضمون "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" کے ابتدائی صفحات میں یہ کہتے ہوئے کیا تھا "ہم غلط باتیں سوچنے سے نہیں ڈریں گے۔ بلکہ تعصب، تنگ نظری اور جلد بازی سے بھی نہیں شرمائیں گے (کیونکہ) اصل چیز تو بات کہنا ہے"۔ یعنی سوچنے اور کہنے کی جرأت! عسکری دوسروں سے اختلاف کرنے اور بڑی بڑی بات کہنے سے ڈرتے نہیں تھے۔ یہی جرأت انہوں نے قاری کے اندر بھی پیدا کرنا چاہی تھی کہ اسے لکھنے والے کے سامنے اپنے مطالبات پیش کرتے رہنا چاہیے۔ اس تمام جرأت و بے باکی کے باوجود کہ جس کا مظاہرہ انہوں نے ادب کو محض دل لگی اور ذریعہ تفریح جان کر پڑھنے کے رویے کے رد میں اپنی معاصر ادبی صورت حال کا ازحد باریک بینی سے مطالعہ اور نہایت گمبھیر نتائج اخذ کرنے کے دوران کیا، ایسا بہت کم ہوا کہ انہوں نے اپنے کسی معترض کا جواب اس کا نام لے کر دیا ہو۔ معلوم نہیں کہ یہ جرأت کے فقدان کا معاملہ تھا یا کیا، بہر حال ان کے اس عمل میں بھی سیکھنے کا بہت سا سامان ہے۔ انہوں نے جو کچھ سوچا وہ درست تھا یا غلط، اور ان کی جرأت کا رخ صحیح تھا یا نہیں، اسے چھوڑیے۔ اصل بات یہ ہے کہ عسکری کی سوچ بہت منفرد اور جرأت لائق تحسین تھی۔ مگر ان کے اس طریق کار پر عمل کرنے میں جوکھم بھی بہت ہیں۔ عسکری جیسی ذہانت، علم، ذکاوت، عقابی نظر اور اخذ نتائج کی حیرت انگیز صلاحیت کے بغیر ایسی جرأت کا مظاہرہ کرنا خطرناک بھی ہو سکتا ہے۔

ماضی اور حال کے ادب، مشرق و مغرب کے طرز احساس، ادب کی بنیاد میں کارفرما تصورِ حقیقت کی تشخیص اور اس کسوٹی پر ادب، زندگی، تہذیبی اقدار، مذہبی تصورات اور اپنے فکر و عمل کے تمام گوشوں کو ازسرِنو پرکھ کر غدر ورلڈ آرڈر کے معرکۂ خیر و شر میں اپنا مقام بنانے کے مسائل سے الجھنا اگر کوئی بامعنی اور ضروری کام ہے تو عسکری کے زمانے کی ادبی تنقید میں یہ کام تنقید کے سروکار نہیں سمجھے جاتے تھے۔ جدید اردو تنقید میں یہ افقی وسعت بھی عسکری ہی نے پیدا کی۔ اردو اہل فکر و دانش یہ کام عسکری سے پہلے بھی بخوبی کرتے تھے۔ اسی امر کا جائزہ انہوں نے اپنے مضمون "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" میں لیا تھا اور ان کا کہنا تھا کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہمارا اہل قلم طبقہ اپنے اس فرض سے کئی

ریرا، تنقید کو محدود سی سرگرمی بنا ڈالنے کے زمانے میں نقاد کو وہ منصب عطا کیا جو ''مفکرین'' سے مخصوص تھا۔ اپنے مضمون ''تنقید کا فریضہ'' میں ان کا یہی موقف تھا کہ تنقید کے فرائض زمانے کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ عسکری کی تنقیدی سرگرمیوں کے آئینے میں ہمیں تنقید یا نقاد کے یہ فرائض دو طرح سے نظر آتے ہیں۔ ایک وہ جس کا اظہار ان کی تحریروں میں اپنے معاصرین کو ان امور کی طرف مائل کرنے کے حوالے سے ہوتا ہے۔ دوسرے وہ جو ادب و تہذیب کے مختلف دائروں میں عسکری بذات خود کرتے رہے ہیں۔

انہی معنوں میں ہم نے سوانحی باب میں کہا تھا کہ عسکری کے دائرہ عمل اور فکری سرگرمیوں کو دیکھتے ہوئے اپنے مروجہ مفہوم میں نقاد کا لفظ ان کی علمی و فکری جہات کا پورا احاطہ نہیں کرتا۔ اہم تر سوال یہ ہے کہ عسکری کے تمام تنقیدی سرمایے کی موجودگی میں ''کیا نہیں محض ایک نقاد ادب کہہ کے ٹالا جا سکتا ہے''؟ اگر نہیں تو پھر عسکری اب تک کی طرح آئندہ بھی بامعنی رہیں گے۔ لیکن اگر انہوں نے صرف مغربی نظریات و تصورات کی جگالی کی ہے، چند جنسی افسانے لکھے، روٹی کمانے کے لیے کچھ ناولوں کے تراجم کر دیئے، کبھی ترقی پسندوں سے لڑے، کبھی جدیدیوں سے الجھے، اور پھر عمر بھر کی عادت کے مطابق محض سنسنی خیزی کی خاطر بیہودی مغربی کا مسئلہ چھیڑ کر روایت کا جھگڑا کھڑا کر دیا اور ایک دن پڑھانے جاتے ہوئے چپکے سے گرے اور مر گئے تو پھر اردو کا تنقیدی شعور ان کے ساتھ وہی سلوک کرے گا جو محمد حسین آزاد نے آب حیات کے آخر میں اردو کے پرانے شعرا کے معاملے میں روا رکھا تھا یعنی انہیں آنکھوں پر بٹھایا، سلامیاں پیش کیں اور رخصت کر دیا۔

شمس الرحمن فاروقی نے شب خون میں عسکری پر ڈاکٹر آفتاب احمد کا خاکہ ''محمد حسن عسکری۔ شخص اور دوست'' قند مکرر کے طور پر چھاپا تو اس کے مستقل سلسلے ''اس بزم میں'' میں لکھا تھا کہ

> ''محمد حسن عسکری کے انتقال کو پچیس برس سے زیادہ ہونے کو آئے، لیکن ان پر گفتگو اب بھی پہلے ہی جیسی گرم ہے۔ اس میں کہیں کہیں معاندت کی لے بھی سنائی دے جاتی ہے۔ لیکن اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا۔ عسکری اگر بڑے آدمی تھے تو وہ اسے جھیل جائیں گے، بلکہ تنازعات سے ابھر کر ان کی عظمت اور بھی روشن ہو سکتی ہے۔ اور اگر عسکری چھوٹے آدمی تھے تو معاندت و مخالفت کے ذریعہ ان کے اثر میں کمی آ جائے تو کیا فرق پڑتا ہے، ٹھیک ہی ہے۔'' (شب خون، اپریل ۲۰۰۳ء، ص ۸۰)

عسکری کی عقیدت مندیوں اور معاندت شعاریوں کی فضا میں یہی حرف توازن ہے۔

حواشی حاصل بحث

(۱) سید وقار حسین، ''محمد حسن عسکری اور مرکزی روایت کا تصور''، مشمولہ مشرق کی بازیافت

(۲) تفصیلی بحث کے لیے ملاحظہ ہو سلیم احمد کا مضمون ''زندگی ادب میں''، مشمولہ ادبی اقدار

(۳) سلیم خلی، ''اردو ادب کی موجودہ صورت حال''، مشمولہ شعر و حکمت، کتاب ۲، دور سوم، ص ۱۰۰-۹۹، سابقہ جستہ جستہ اقتباسات ص ۹۷-۸۸ سلیم خلی کے ایسے اور بہت سے خیالات ان کی دیگر تحریروں مشمولہ خیال کی مسافت اور دنیا زاد ۱۲ میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔

(۴) سلیم احمد، مشمولہ محمد حسن عسکری ایک عہد آفریں نقاد، ص ۱۷۱-۲۹۶

(۵) ممتاز حسین، ادب اور روح عصر، ص ۹۱

(۶) ہندوستان میں عسکری سے اثر پذیر ہونے والے نقادوں کی تفصیل کیلئے دیکھیے شمس الرحمن فاروقی کا انٹرویو، مشمولہ شب خون، اکتوبر ۲۰۰۲

کتابیات (بنیادی مناخ)

محمد حسن عسکری کی کتب

عسکری، محمد حسن، جزیرے، دہلی ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۳ء (افسانے)
عسکری، محمد حسن، قیامت ہمرکاب آئے نہ آئے، دہلی ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۷ء (افسانے)
عسکری، محمد حسن، انسان اور آدمی، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء [ہندوستانی ایڈیشن علی گڑھ، علی گڑھ بک ڈپو، ۱۹۷۶ء] (تنقید)
عسکری، محمد حسن، ستارہ یا بادبان، کراچی، مکتبہ سات رنگ، ۱۹۶۳ء [ہندوستانی ایڈیشن علی گڑھ، علی گڑھ بک ڈپو، ۱۹۷۷ء] (تنقید)
عسکری، محمد حسن، وقت کی راگنی، لاہور، مکتبہ محراب ۱۹۷۹ء (تنقید)
عسکری، محمد حسن، جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ، راولپنڈی، عصمت منشن میورود، ۱۹۷۹ء (تنقید)
عسکری، محمد حسن، جھلکیاں، مرتبہ سہیل عمر، نعمانہ عمر، لاہور، مکتبہ روایت، ۱۹۸۱ء (تنقید)
عسکری، محمد حسن، تخلیقی عمل اور اسلوب، مرتبہ محمد سہیل عمر، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء (تنقید)
عسکری، محمد حسن، محمد حسن عسکری کے افسانے، مرتبہ محمد سہیل عمر، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء (دونوں افسانوی مجموعے یکجا)
عسکری، محمد حسن، مقالات محمد حسن عسکری، جلد اول و دوم، مرتبہ شیما مجید، لاہور، علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۱ء (تنقید)
عسکری، محمد حسن، مجموعہ محمد حسن عسکری، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء (تنقید- تمام تنقیدی مجموعے یکجا، سوائے تخلیقی عمل اور اسلوب)
عسکری، محمد حسن، عسکری نامہ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء (افسانہ، تنقید - دونوں افسانوی مجموعے یکجا مع تخلیقی عمل اور اسلوب)
عسکری، محمد حسن، مکاتیب عسکری، مرتب شیما مجید، لاہور، انٹر پرائزز، س ن (قیاساً ۲۰۰۳ء)
عسکری، محمد حسن، خطوط محمد حسن عسکری، مرتب عبادت بریلوی، لاہور، ادارۂ ادب و تنقید، ۱۹۹۳ء
عسکری کے انگریزی مضامین کا ایک مجموعہ ہنوز اشاعت کا منتظر ہے۔

تراجم از محمد حسن عسکری

ریاست اور انقلاب، از لینن، دہلی، ہند کتاب گھر، ۱۹۳۲ء
میں ادیب کیسے بنا؟، از میکسم گورکی، لاہور، الجدید، س ن (مظفر علی سید کی تحقیق کے مطابق یہ ترجمہ پہلی مرتبہ ۱۹۴۳ء میں دہلی سے شمشیر سنگھ نرولا نے چھاپا تھا)
آخری سلام، از کرسٹوفر اشروڈ، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۴۸ء
مادام بواری، از فلوبیئر، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۰ء
سرخ و سیاہ، از استاں دال، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء
موبی ڈک، از ہرمن میل ول، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۶۷ء
میں کیوں شرماؤں، الہ آباد، از شیلا کزنس، کتابستان، الہ آباد، ۱۹۵۹ء
خطرناک رابطے، از شودرلو دلاکلو، (تمام) شائع شدہ، در مکالمہ ۵، کراچی، اکادمی بازیافت
Distribution of Wealth in Islam (اسلام میں تقسیم دولت، از مفتی محمد شفیع)، کراچی، مکتبہ دار العلوم، ۱۹۳۶ء
Answer to Modernism (الانتباہات المفیدہ، از اشرف علی تھانوی)، کراچی، مکتبہ دار العلوم، ۱۹۷۶ء

Commentary on The Quran مفتی محمد شفیع کی تفسیر معارف القرآن، جلد اول، کراچی، مکتبہ دار العلوم
(آخری تینوں تراجم میں پروفیسر کرار حسین کی شرکت رہی)

تراجم پر نظر ثانی از محمد حسن عسکری

رال نشان، از نتھانیل ہاتھورن، ترجمہ از سیدہ نسیم ہمدانی، نظر ثانی محمد حسن عسکری
بڈھا گوریو، از بالزاک، ترجمہ از سیدہ نسیم ہمدانی، نظر ثانی و مقدمہ محمد حسن عسکری
سر دو بیان اندھیرا گھر، از بالزاک، ترجمہ از سیدہ نسیم ہمدانی، نظر ثانی محمد حسن عسکری

انتخاب از محمد حسن عسکری

میری بہترین نظم، الہ آباد، کتابستان، ۱۹۴۲ء
میرا بہترین افسانہ، دہلی، ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۳ء
انتخاب طلسم ہوش ربا، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء
انتخاب میر، ماہنامہ ساقی، ستمبر ۱۹۵۸ء
برگ نے، انتخاب غزلیات فراق گورکھپوری از ناصر کاظمی، نظر ثانی محمد حسن عسکری (مظفر علی سید کے مطابق "پوچھنے پر عسکری صاحب نے 'نظر ثانی' کے دعوے کو قبول نہیں کیا")

محمد حسن عسکری پر کتب

سلیم احمد، محمد حسن عسکری۔ انسان یا آدمی، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۲ء
قاسمی، ابو الکلام (مرتبہ)، مشرق کی بازیافت (محمد حسن عسکری کے حوالے سے) علی گڑھ، نئی نسلیں پبلیکیشنز، ۱۹۸۲ء

آفتاب احمد، ڈاکٹر، محمد حسن عسکری۔ ایک مطالعہ ذاتی خطوط کی روشنی میں، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء
عباس، پروفیسر ایس جی، پروفیسر محمد حسن عسکری۔ ایک جائزہ، کراچی، غضنفر اکیڈمی، ۲۰۰۰ء
اشتیاق احمد (مرتب)، محمد حسن عسکری۔ ایک عہد آفریں نقاد، لاہور، بیت الحکمت، ۲۰۰۵ء

شہزاد منظر، محمد حسن عسکری۔ ایک مطالعہ، زیر طبع

کتابیات (عمومی)

آزاد، ابوالکلام، غبارِ خاطر، لاہور، مکتبہ رشیدیہ، ۱۹۸۸ء

آزاد، محمد حسین، نظمِ آزاد، لاہور، نول کشور گیس پرنٹنگ ورکس، ۱۹۱۰ء

آزاد، محمد حسین، آبِ حیات، لاہور، تاج بک ڈپو، س ن

آزاد، محمد حسین، آبِ حیات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۸۲

آزاد، محمد حسین، نیرنگِ خیال، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء

آزاد، محمد حسین، دیوانِ ذوق

آزاد، محمد حسین، سخن دانِ فارس، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکیڈمی، ۱۹۷۹ء

آزاد، محمد حسین، مقالاتِ آزاد، (مرتبہ آغا محمد باقر)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء

آفتاب احمد صدیقی رودولوی، شبلی۔ ایک دبستان، ڈھاکہ، مکتبہ عارفین، س ن،

آفتاب احمد، ڈاکٹر، اشارات، کراچی، مکتبہ اقبال ۱۹۹۶

آفتاب احمد، ڈاکٹر، غالب آشفتہ نوا، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۹ء

آفتاب احمد، ڈاکٹر، ن م راشد۔ ایک مطالعہ، لاہور، ماورا پبلشرز، ۱۹۸۹ء

آفتاب احمد، ڈاکٹر، بنامِ صحبتِ نازک خیالاں، کراچی، مکتبہ دنیال،

ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، تجربے اور روایت، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۵۹ء

ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر، لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، لاہور، اردو مرکز، ۱۹۶۷ء

ابوالحسن علی ندوی، مولانا سید، معرکۂ ایمان و مادیت، لائل پور، ملک برادرز تاجران و ناشران کتب، ۱۹۷۲ء

ابوالحسن علی ندوی، مولانا سید، مسلمان ملکوں میں اسلامیت اور مغربیت کی کشمکش، کراچی، مجلس نشریاتِ اسلام، ۱۹۷۶ء

اجمل، ڈاکٹر محمد، مقالاتِ اجمل، لاہور ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۸۷ء

اجمل، ڈاکٹر محمد، تحلیلِ نفسیات، لاہور، نگارشات، ۱۹۹۹ء

احتشام حسین، افکار و زمر، لکھنؤ، کتاب پبلشرز، ۱۹۶۵ء

احتشام حسین، تنقیدی نظریات، لاہور، لاہور اکیڈمی، ۱۹۶۸ء

احتشام حسین، تنقید اور عملی تنقید، لکھنؤ، ۱۹۶۱

احتشام حسین، ذوقِ ادب و شعور، لکھنؤ، ۱۹۶۳ء

احتشام حسین، روایت اور بغاوت، لکھنؤ، ۱۹۶۶ء

احتشام حسین، (مرتب) تنقیدی نظریات، لاہور، لاہور اکیڈمی، ۱۹۶۸ء

احمد خان، سرسید، خود نوشت افکارِ سرسید، مرتب ضیاء الدین لاہوری، لاہور، جمعیت پبلی کیشنز، ۲۰۰۳

احمد خان، سرسید، خود نوشت حیاتِ سرسید، مرتب ضیاء الدین لاہوری، لاہور، جمعیت پبلی کیشنز، ۲۰۰۵

احمد سرہندی، شیخ، مجدد الف ثانی، مکتوباتِ امام ربانی، جلد ۱، ۲، ۳، لاہور، ادارہ اسلامیات، س ن

احمد ہمدانی، تصنع شاعری کا، کراچی، حبیب پبلی کیشنز، ۱۹۷۹ء

اختر حسین رائے پوری، ڈاکٹر، ادب اور انقلاب، حیدر آباد دکن، ادارہ اشاعت اردو، ۱۹۴۳ء

اختر حسین رائے پوری، گرد راہ، کراچی، مکتبہ افکار، ۱۹۸۴ء

ادیب، سید مسعود حسن رضوی، ہماری شاعری، لکھنؤ، نولکشور پریس، ۱۹۵۳ء

اشرف صبوحی، دلی کی چند عجیب ہستیاں، لاہور، مکتبہ صبوحی، ۱۹۶۳ء؛ دار النور لاہور، ۲۰۰۵ء

اصغر علی انجینیر، مارکسی جمالیات، لکھنؤ، نصرت پبلشرز، ۱۹۸۳ء

اعظمی، خلیل الرحمن، اردو میں ترقی پسند تحریک، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۹ء

افتخار حسین، ڈاکٹر آغا، جدیدیت، لاہور، مکتبہ فکر و دانش، ۱۹۸۶ء

اقبال، ڈاکٹر محمد، تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، لاہور، بزم اقبال ۱۹۸۶ء

اکرام، ڈاکٹر شیخ محمد، یادگار شبلی، لاہور ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۷۱ء

اکرام، شیخ محمد، ارمغان پاک، لاہور، ادارہ مطبوعات پاکستان، ۱۹۵۳ء

اکرام، شیخ محمد، آب کوثر، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۰ء

اکرام، شیخ محمد، رود کوثر، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۰ء

اکرام، شیخ محمد، موج کوثر، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۰ء

الطاف احمد قریشی، ادبی مکالمے، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۶ء

امداد امام اثر، کاشف الحقائق (جلد اول و دوم)، لاہور، مکتبہ معین الادب، ۱۹۵۶ء

انتظار حسین، علامتوں کا زوال، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۱ء

انتظار حسین، جرنیلوں کا دھواں، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء

انتظار حسین، نظریے سے آگے، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء

انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء

انیس ناگی، تنقید شعر، لاہور، میری لائبریری، ۱۹۸۶ء

اوپندر ناتھ اشک، منٹو میرا دشمن، لاہور، مکتبہ اردو ادب، س ن

باقر رضوی، سجاد، مغرب کے تنقیدی اصول، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۴ء

باقر رضوی، سجاد، تہذیب و تخلیق، لاہور، مکتبہ ادب جدید، ۱۹۶۶ء

بالزاک، بڑھا گوریو، مترجمہ، نسیم ہمدانی، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء

تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، اردو ادب کی تاریخ (ابتدا سے ۱۸۵۷ء تک)، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء

تقی عثمانی، محمد، نقوش رفتگاں، کراچی، مکتبہ معارف القرآن، ۲۰۰۴ء

جابر علی سید، اقبال کا فنی ارتقاء، لاہور، بزم اقبال، ۱۹۷۸ء

جالبی، ڈاکٹر جمیل، پاکستانی کلچر، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۶۴ء

جالبی، ڈاکٹر جمیل، تاریخ ادب اردو (دور قدیم)، لاہور، مجلس ترقی ادب، جلد اول، ۱۹۷۵ء

جالبی، ڈاکٹر جمیل، تنقید اور تجربہ، کراچی، مشتاق بک ڈپو، ۱۹۶۷ء

جالبی، ڈاکٹر جمیل، نئی تنقید، کراچی، رائل بک کمپنی، ۱۹۸۵ء

جالبی، ڈاکٹر جمیل، ارسطو سے ایلیٹ تک، نیشنل بک فاؤنڈیشن اسلام آباد، ۱۹۷۵ء

جمال پانی پتی، انحراف کے پہلو، کراچی، اکادمی بازیافت، ۲۰۰۲ء

جمال پانی پتی، ادب اور روایت، کراچی، الممدرز اکیڈیمی، ۱۹۹۴ء

جمال پانی پتی، نقل سے اشاعت تک، کراچی، اکادمی بازیافت، ۲۰۰۴ء

جیلانی کامران، ہمارا ادبی و فکری سفر، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ ۱۹۸۷ء

جیلانی کامران، تنقید کا نیا پس منظر، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۶۴ء

جیلانی کامران، غالب کی تہذیبی شخصیت، لاہور، کشاف پبلی کیشنز، ۱۹۷۴ء

جین، گیان چند، ڈاکٹر، تحقیق کا فن، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۴ء

حالی، الطاف حسین، کلیات نثر حالی (جلد اول و دوم)، مرتبہ شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء، ۱۹۶۸ء

حالی، الطاف حسین، دیوان حالی، لاہور، کشمیری کتاب گھر، س ن

حالی، الطاف حسین، مقدمہ شعر و شاعری، مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، لاہور، مکتبہ جدید، ۱۹۵۳ء

حالی، الطاف حسین، حیات سعدی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۰ء

حالی، الطاف حسین، مسدس حالی، کراچی، تاج کمپنی، س ن

حسرت موہانی، سید فضل الحسن، نکات سخن، حیدر آباد، انتظامی پریس، س ن

خالد جامعی، سید و عمیر حمید ہاشمی، عالم اسلام میں جدیدیت اور روایت کی کشمکش، مشمولہ جریدہ، شمارہ ۲۹، شعبہ تصنیف و تالیف، جامعہ کراچی،

خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال، ترجمہ پروفیسر لطیف اللہ، کراچی، شہرزاد، ۱۴۲۵ھ

دیویندر اسر، فکر اور ادب، دہلی، مکتبہ قصر اردو، ۱۹۵۸ء

ذوالفقار علی، مولوی، تذکرۃ البلاغت، دہلی، مکتبہ مجتبائی، ۱۹۲۳ء

راجرسن، ڈی ایس، مقدمہ فلسفہ حاضر، ترجمہ ڈاکٹر میر ولی الدین، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۷ء

رسوا، مرزا محمد ہادی، مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، مرتبہ ڈاکٹر محمد حسن، علی گڑھ، ادارہ تصنیف، ۱۹۶۱ء

روحی، اعجاز علی، معیار عجم، لاہور، مطبع گیلانی، ۱۹۳۶ء

رؤف نیازی، مابعد جدیدیت، کراچی، حلقہ آہنگ نو، ۲۰۰۳ء

ریاض احمد، ریاضتیں، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۶ء

زکریا، ڈاکٹر خواجہ محمد، اکبر الہ آبادی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۰ء

سبط حسن، اردو ادب اور روشن خیالی (مرتبہ سید جعفر احمد)، کراچی، مکتبہ دانیال، ۱۹۹۰ء

سبط حسن، افکار تازہ، کراچی، مکتبہ دانیال، ۱۹۸۸ء

سبط حسن، موسیٰ سے مارکس تک، کراچی، مکتبہ دانیال، ۱۹۸۵ء

سبط حسن، نوید فکر، کراچی، مکتبہ دانیال، ۱۹۹۵ء

سبط حسن، پاکستان میں تہذیب کا ارتقا، کراچی، مکتبہ دانیال، س ن

سجاد انصاری، محشر خیال، لاہور، آئینہ ادب، ۱۹۵۷ء

سجاد ظہیر، روشنائی، کراچی، مکتبہ دانیال، ۱۹۷۶ء

سجاد، سید (مرتب)، آب حیات کا تنقیدی اور تحقیقی مطالعہ، لاہور، نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء

سراج منیر، کہانی کے رنگ، لاہور، جنگ پبلشرز، ۱۹۹۱ء

سراج منیر، ملت اسلامیہ۔ تہذیب و تقدیر، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۷ء

سردار مسیح گل (مرتب)، اردو تنقید نگاری، لاہور، اردو لٹریچر کمپنی، ۱۹۶۶ء

سرور، آل احمد، نظر اور نظریے، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۸۷ء

سرور، آل احمد، تنقید کیا ہے اور دوسرے مضامین، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۴ء

سرور، آل احمد، فکر روشن، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۵ء

سکسینہ، رام بابو، تاریخ ادب اردو، (مترجم، مرزا محمد عسکری، مرتب، تبسم کاشمیری) لاہور، علمی کتاب خانہ، اردو بازار، س ن

سلطانہ احمد (مرتب)، اردو کی ادبی تاریخیں، نظری مباحث، حیدر آباد، قصر الادب، س ن

سلیم احمد، ادبی اقدار، کراچی، حلقہ ارباب فکر، س ن (قیاساً ۱۹۵۵ء)

سلیم احمد، اقبال ایک شاعر، لاہور، قوسین، ۱۹۸۷ء
سلیم احمد، غالب کون، کراچی، مکتبہ المشرق، ۱۹۷۱ء
سلیم احمد، محمد حسن عسکری، انسان یا آدمی، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۲ء
سلیم احمد، نئی شاعری نامقبول شاعری، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء
سلیم احمد، نئی نظم اور پورا آدمی، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۹ء
سلیم احمد، ادھوری جدیدیت، لکھنؤ، مکتبہ دین و ادب، ۱۹۸۷ء
سلیم احمد، مشرق، کراچی، مکتبہ نیا ادب، ۱۹۸۹ء
سلیم اختر، ڈاکٹر، تخلیق اور لاشعوری محرکات، لاہور، سنگ میل، ۱۹۸۶ء
سلیم اختر، ڈاکٹر، نفسیاتی تنقید، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۶ء
سلیم اختر، ڈاکٹر، انشائیہ کی بنیاد، لاہور، سنگ میل، ۱۹۸۶ء
سلیمان ندوی، سید، نقوش سلیمانی، کراچی، اردو اکیڈمی سندھ، ۱۹۶۷ء
سودا، مرزا رفیع، کلیات سودا، (جلد اول و دوم) لکھنؤ، مطبع منشی نولکشور، ۱۹۳۲ء
سہیل احمد خان، (مرتب) داستان در داستان، لاہور، قوسین، س ن
سہیل احمد خان، (مرتب) مقالات حلقہ ارباب ذوق، لاہور، پولیمر پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء
سہیل احمد خان، ڈاکٹر، طرزیں، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۲ء
سہیل احمد خان، ڈاکٹر، طرفیں، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء
سہیل عمر، محمد (مرتب)، ہرچہ گوید دیدہ گوید، لاہور، اقبال اکیڈمی، پاکستان، ۱۹۹۹ء
شارب ردولوی، ڈاکٹر، آزادی کے بعد دہلی میں اردو تنقید، دہلی، اردو اکادمی، ۱۹۹۳ء
شارب ردولوی، ڈاکٹر، جدید اردو تنقید اصول و نظریات، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۰ء
شبلی نعمانی، سوانح مولانا روم، کراچی، مدینہ پبلشنگ کمپنی، س ن
شبلی نعمانی، شعر العجم (پانچ حصے)، لاہور، انجمن حمایت اسلام، س ن
شبلی نعمانی، مقالات شبلی، مرتبہ سید سلیمان ندوی، اسلام آباد، نیشنل بک فاؤنڈیشن، جلد دوم، ۱۹۸۹ء
شبلی نعمانی، موازنہ انیس و دبیر، شیخ مبارک علی، لاہور، ۱۹۳۹ء
شفیعی کدکنی، دکتر محمد رضا، شاعر آئینہ ہا، تہران، مؤسسہ انتشارات آگاہ، ۱۳۷۱
شفیعی کدکنی، دکتر محمد رضا، شاعری در ہجوم منتقدان، نقد ادبی در سبک ہندی، تہران، انتشارات آگاہ، ۱۳۷۶
شمس الدین فقیر، میر، حدائق البلاغت، مترجم، خدیجہ شجاعت علی، لاہور، مکتبہ جدید پریس، ۱۹۶۶ء
شمس الدین فقیر، میر، حدائق البلاغت، مترجم: امام بخش صہبائی، لاہور، ایم فرمان علی اینڈ سنز بک سیلرز، س ن
شمع افروز زیدی، ڈاکٹر (مرتب)، اردو ادب اور جدیدیت، نئی دہلی، بیسویں صدی پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء
شمیم حنفی (مرتب)، فراق شخص اور شاعر، لاہور، بک ٹریڈرز، ۱۹۸۳ء
شمیم حنفی، خیال کی مسافت، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۳ء
شمیم بیگم، ترقی پسند تنقید کا ارتقا اور احتشام حسین، کراچی، اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء
شمیم احمد، ۲۰۲ سے، کوئٹہ، قلات پبلشرز، ۱۹۷۷ء
شمیم احمد، زمانے خطر، کوئٹہ، رودبل پبلشرز، ۱۹۸۷ء
شوکت سبزواری، ڈاکٹر، فلسفہ کلام غالب، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۹ء

شہاب، قدرت اللہ، شہاب نامہ، لاہور، سنگ میل، ۱۹۹۵ء
شہزاد منظر، پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال، کراچی، منظر پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء
شہزاد منظر، علامتی افسانے میں ابلاغ کا مسئلہ، کراچی، منظر پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء
شیما مجید (مرتبہ)، ادب، فلسفہ اور وجودیت۔ سارتر کی نظر میں، نگارشات لاہور، ۱۹۹۲ء
صابر، مرزا قادر بخش دہلوی، تذکرہ گلستان سخن، (دو جلد)، مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء
صادق، ڈاکٹر محمد، محمد حسین آزاد۔ احوال و آثار، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۶ء
صالحہ عابد حسین، یادگار حالی، لاہور، آئینہ ادب، ۱۹۶۶ء
صفدر مرزا پوری، بزم خیال، لکھنؤ، صدیق بکڈپو، امین آباد پارک، س ن
صفدر مرزا پوری، مشاطۂ سخن، لکھنؤ، صدیق بکڈپو، امین آباد، ۱۳۳۶ھ
صفیہ بانو، ڈاکٹر، انجمن پنجاب۔ تاریخ و خدمات، کراچی، کفایت اکیڈمی، اردو بازار، ۱۹۷۸ء
ضمیر علی بدایونی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت، کراچی، اختر مطبوعات، ۱۹۹۹ء
ضمیر نیازی، صحافت پابند سلاسل، کراچی، آج کی کتابیں، ۱۹۹۴ء
طاہر مسعود، یہ صورت گر کچھ خوابوں کے، کراچی، مکتبہ تخلیق ادب، ۱۹۸۵ء
ظفر الحسن، ڈاکٹر، سرسید اور حالی کا نظریہ فطرت، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۰ء
ظہیر کاشمیری، ادب کے مادی نظریے، لاہور، کلاسیک، ۱۹۷۵ء
عابد علی عابد، مقالات عابد، سنگ میل پبلیکیشنز، ۱۹۸۹ء
عابد علی عابد، اصول انتقاد ادبیات، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۶ء
عابد علی عابد، اسلوب، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۱ء
عابد علی عابد، تنقیدی مضامین، لاہور، میری لائبریری، ۱۹۶۶ء
عابد علی عابد، سید، البدیع، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۵ء
عابد علی عابد، سید، البیان، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۹ء
عارف عبدالمتین، امکانات، لاہور، ٹیکنیکل پبلشرز، ۱۹۷۵ء
عبادت بریلوی، ڈاکٹر، اردو تنقید کا ارتقاء، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۶۱ء
عبدالرحمٰن بجنوری، محاسن کلام غالب، (مشمولہ) غالب نام آورم (سہ ماہی اردو کے مضامین کا انتخاب)، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۶۹ء
عبدالغنی ڈاکٹر، روح بیدل، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء
عبدالغنی، ڈاکٹر، فیض بیدل، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۲ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید، اشارات تنقید، لاہور، مکتبہ خیابان ادب، ۱۹۶۶ء
عبدالحیٔ، مولانا سید، گل رعنا، اعظم گڑھ، مطبع معارف اعظم گڑھ، طبع سوم، ۱۳۶۴ھ
عبدالسلام ندوی، شعر الہند، (دو جلد) عشرت، لاہور، پبلی کیشنز ہاؤس، ۱۹۶۵ء
عبدالقیوم، ڈاکٹر، حالی کی اردو نثر نگاری، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۴ء
عبداللہ، ڈاکٹر سید، کلچر کا مسئلہ، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۷ء
عبدالماجد دریابادی (مرتب)، سید سلیمان ندوی کے خطوط عبدالماجد دریابادی کے نام، کراچی، نفیس اکیڈمی، ۱۹۸۶ء
عبدالمغنی، تنقید مشرق، نئی دہلی، اردو بک فاؤنڈیشن، ۱۹۷۸ء
عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت، مترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۷ء

عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی کلچر، مترجم: ڈاکٹر جمیل جالبی، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۷ء

عزیز الدین، پروفیسر، کیا ہم اکٹھے رہ سکتے ہیں؟، لاہور، مکتبہ فکر و دانش، ۱۹۹۲ء

علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب (پہلی جلد)، علی گڑھ، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۵۱ء

غالب، کلیات غالب، فارسی، تین جلد، (مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی)، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۷ء

فاروقی، شمس الرحمن، شعر شور انگیز، (جلد ۱ تا ۴)، دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰_۱۹۹۴ء

فاروقی، شمس الرحمن، اثبات و نفی، الہ آباد، شب خون، س ن

فاروقی، شمس الرحمن، افسانے کی حمایت میں، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۴ء

فاروقی، شمس الرحمن، تعبیر کی شرح، کراچی، اکادمی بازیافت، ۲۰۰۴ء

فاروقی، شمس الرحمن، اردو کا ابتدائی زمانہ، کراچی، آج کی کتابیں، ۲۰۰۱ء

فاروقی، شمس الرحمن، تنقیدی افکار، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۴

فاروقی، شمس الرحمن، شعر غیر شعر اور نثر، الہ آباد، شب خون کتاب گھر، ۱۹۹۸ء

فاروقی، شمس الرحمن، انداز گفتگو کیا ہے، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۳ء

فاروقی، شمس الرحمن (مترجم)، بوطیقا از ارسطو، جہلم، بک کارنر، س ن

فاروقی، شمس الرحمن، ساحری، شاہی اور صاحبقرانی، ج اول، نظری مباحث، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۹ء

فاروقی، شمس الرحمن، درس بلاغت، نئی دہلی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۲

فتح محمد ملک، پروفیسر، سعادت حسن منٹو ایک نئی تعبیر، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء

فتح محمد ملک، پروفیسر، تحسین و تردید، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء

فتح محمد ملک، پروفیسر، تعصبات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۱ء

فراق گورکھپوری، اردو کی عشقیہ شاعری، الہ آباد، سنگم پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۴۵ء

فراق گورکھپوری، اندازے، لاہور، ادارہ فروغ اردو، س ن

فراق گورکھپوری، من آنم، لاہور، ادارہ فروغ اردو، ۱۹۳۳ء

فراقی، ڈاکٹر تحسین، التفات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء

فراقی، ڈاکٹر تحسین، اقبال چند نئے مباحث، لاہور، اقبال اکادمی، ۱۹۹۷ء

فراقی، ڈاکٹر تحسین، جستجو، لاہور، مکہ بکس، ۱۹۸۸ء

فراقی، ڈاکٹر تحسین، عبدالماجد دریا آبادی۔ احوال و آثار، لاہور، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۳ء

فراقی، ڈاکٹر تحسین، نگریات، کراچی، اکادمی بازیافت، ۲۰۰۴ء

فراقی، ڈاکٹر تحسین، معاصر اردو ادب، لاہور، مکتبہ علوم اسلامیہ و شرقیہ، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۰۰ء

فرخی، ڈاکٹر اسلم، محمد حسین آزاد۔ حیات اور تصانیف، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، جلد اول و دوم، ۱۹۶۵ء

فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، اردو شعرا کے تذکرے اور تذکرہ نگاری، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۷۲ء

فیض احمد فیض، میزان، لاہور، ناشرین، ۱۹۶۲ء

قاسمی، ابوالکلام (مرتبہ)، مشرق کی بازیافت، علی گڑھ، نئی نسلیں پبلی کیشنز، ۱۹۸۲ء

قاسمی، ابوالکلام، مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۲۰۰۰ء

قاسمی، احمد ندیم (مرتب)، منٹو کے خطوط ندیم کے نام، راولپنڈی، کتاب نما، ۱۹۶۶ء

قاسمی، احمد ندیم، میرے ہم سفر، لاہور، اساطیر، ۲۰۰۲ء

قرۃ العین حیدر، پکچر گیلری، لاہور، قوسین ۱۹۸۳ء
قرۃ العین حیدر، داستان عہد گل، کراچی، دانیال ۲۰۰۲ء
قمر رئیس و عاشور کاظمی (مرتب)، ترقی پسند ادب، لاہور، مکتبہ عالیہ ۱۹۹۴ء
کرار حسین، پروفیسر، سوالات و خیالات، کراچی، فضلی سنز، ۱۹۹۹ء
کلیم الدین احمد، اردو تنقید پر ایک نظر، لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس، س ن
مجتبیٰ حسین، نیم رخ، لاہور، مکتبہ عالیہ، ۱۹۸۶
محب عارفی، شعریات مسلک معقولیت، کراچی پاکستان انٹرپرائزز، س ن
محمد حسن، ڈاکٹر، اردو ادب میں رومانوی تحریک، لاہور، شیخ محمد بشیر اینڈ سنز بک سیلرز، س ن
محمد حسن، ڈاکٹر، مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۲۰۰۰ء
محمد خاں اشرف، ڈاکٹر، اردو تنقید کا رومانوی دبستان، لاہور، اقبال اکیڈمی پاکستان، ۱۹۹۶ء
محمد علی صدیقی، توازن، کراچی، ادارہ عصر نو، ۱۹۶۶ء
محمد عمر میمن، آوارگی (منتخب تراجم)، کراچی، آج کی کتابیں، ۱۹۸۷ء
محمود ہاشمی، تاریخ ساز، مرجہ شیما مجید، لاہور، گورا پبلشرز، ۱۹۹۷ء
مختار احمد عزمی، سلیم احمد شخصیت اور فن، (غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی ایچ ڈی) شعبہ اردو، جامعہ اسلامیہ، بہاولپور
مسیح الزماں، اردو تنقید کی تاریخ، جلد اول، الہ آباد، خیابان سبزی منڈی ۱۹۵۴ء
مشفق خواجہ، تحقیق نامہ، لاہور، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۹۱ء
مظفر علی سید، تنقید کی آزادی، لاہور، دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۴ء
مظفر علی سید، گلشن۔ فن اور فلسفہ، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۶ء
مظفر علی سید، "ایسے بھر خانماں خراب کہاں"، غیر مطبوعہ خاکہ محمد حسن عسکری۔ (حلقہ ارباب ذوق لاہور، میں پڑھا گیا۔ ہمارے پاس اس کی صوتی ریکارڈنگ محفوظ ہے۔)
ممتاز حسین، ادب اور روح عصر، کراچی، شہرزاد، ۲۰۰۳ء
ممتاز حسین، پروفیسر، حالی کے شعری نظریات۔ ایک تنقیدی مطالعہ، کراچی، سعد پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء
ممتاز حسین، ادب اور شعور، کراچی، ادارہ نقد ادب، ۱۹۹۲ء
ممتاز حسین، نقد حرف، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۵ء
ممتاز شیریں، معیار، لاہور، نیا ادارہ، ۱۹۶۳ء
مناظر احسن گیلانی، مولانا سید، تذکیر بسورۃ الکہف، آصف آباد، حیدر آباد، دکن، مکتبہ رشیدیہ، ۱۹۷۹ء
منٹو، سعادت حسن، کلیات منٹو، جلد ۱ و ۲، لاہور، علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۲ء
منظر اعظمی، اردو ادب کے ارتقاء میں ادبی تحریکوں اور رجحانوں کا حصہ، لکھنو، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۶ء
مودودی، سید ابوالاعلیٰ، قرآن کی چار بنیادی اصطلاحیں، لاہور، اسلامک پبلی کیشنز، ۱۹۸۱ء
مہر، غلام رسول، غالب، لاہور، شیخ غلام علی، طبع چہارم
میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے، کراچی، آج کی کتابیں، ۱۹۹۹ء
میراجی، اس نظم میں، کراچی، آج کی کتابیں، ۲۰۰۲ء
میر، نکات الشعراء، مرتبہ مولوی عبدالحق، اورنگ آباد، دکن، ۱۹۳۵ء
نارنگ، گوپی چند، ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء

نارنگ، گوپی چند (مرتب)، اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء
ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان ۲۰۰۴ء
ناصر کاظمی، انتخاب میر، لاہور، مکتبہ خیال، ۱۹۸۹ء
ناصر، سعادت خان، خوش معرکۂ زیبا، مرتبہ: مشفق خواجہ، لاہور، مجلس ترقی ادب، جلد اول ۱۹۷۰ء، جلد ۲، ۱۹۷۲ء
نریش ندیم، جدیدیت، ایک جہت پہلو کا سہ، نئی دہلی، مکتبہ جدید، ۲۰۰۱ء
نشاط فاطمہ، ڈاکٹر، شمس الرحمٰن فاروقی۔ جدید اردو تنقید کا تجزیاتی مطالعہ، کلکتہ، اشبات و نفی پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء
نصر اللہ خان، کیا قافلہ جاتا ہے، کراچی، مکتبہ تہذیب و فن، ۱۹۸۴ء
نصر، سید حسین، نظریہ متفکران اسلامی در بارہ طبیعت، تہران، چاپخانہ دانش گاہ تہران
نظیر صدیقی، میرے خیال میں، ڈھاکہ، بزم اردو مشرقی پاکستان، ۱۹۶۸ء
نظیر صدیقی، تاثرات جو مرے سامنے آئے، راولپنڈی، ۱۹۶۸ء
نوازش علی، فراق گورکھپوری، فن اور شخصیت، لاہور، دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء
وارث علوی، جدید افسانہ اور اس کے مسائل، نئی آواز، جامع نگر دہلی، ۱۹۹۰ء
وارث علوی، حالی مقدمہ اور ہم، کراچی، آج کی کتابیں، ۲۰۰۰ء
وارث علوی، تیسرے درجے کا مسافر، نگارشات، لاہور، ۱۹۸۶ء
وارث علوی، خصوصاً کے بے جا، کراچی، آج کی کتابیں، ۲۰۰۰ء
وارث علوی، ادب کا غیر اہم آدمی، نئی دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء
وارث علوی، اے پیارے لوگو، نئی دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس ۱۹۸۱ء
وارث علوی، پیشہ ور سپہ گری کا بھلا، گجرات اردو اکادمی، ۱۹۹۰ء
وارث علوی، فکشن کی تنقید کا المیہ، اذہان جدید، دہلی، ۱۹۸۲ء
وارث علوی، کچھ بچایا پایا ہوں، گجرات اردو اکادمی، ۱۹۹۰ء
وحید قریشی، ڈاکٹر، اردو نثر کے میلانات، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۸۶ء
وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، جدید ناشرین، لاہور ۱۹۶۵ء
وزیر آغا، تنقید اور احتساب، جدید ناشرین، لاہور ۱۹۶۸ء
وزیر آغا، اردو ادب میں طنز و مزاح، مکتبہ عالیہ، لاہور ۱۹۷۷ء
وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۹ء
وہاب اشرفی، پروفیسر، آگہی کا منظر نامہ، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۳ء
ہادی حسین، مغربی شعریات، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۸ء
ہادی حسین، شاعری اور تخیل، مجلس ادب، لاہور، ۱۹۶۸ء
ہارون رشید، پروفیسر، اردو ادب اور اسلام، (دو جلد) اسلامک پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۷۰ء۔ ۱۹۶۸ء
یونس جاوید، حلقہ ارباب ذوق، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۸۴ء

رسائل و جرائد

ادب دوست، مدیر اسے جی جوش، لاہور، اگست ۱۹۹۷ء

ارتقا، شمارہ ا، فروری ۱۹۸۹ء ؛ شمارہ ۳۶، فراق نمبر، ۲۰۰۴ء، کراچی،
اردو ادب، شمارہ ۱ اور ۲، مرتبین سعادت حسن منٹو محمد حسن عسکری، لاہور، مکتبہ جدید، ۵۰-۱۹۴۹ء،
استعارہ، مدیر صلاح الدین پرویز، دہلی، شمارہ ۳، اپریل تا جون ۲۰۰۱ء
الاعلام، ترتیب ساجد علی، لاہور، ستمبر ۱۹۸۲ء
الحق، اکوڑہ خٹک، اپریل ۷۸ء
اوراق، مدیر وزیر آغا، لاہور، اکتوبر نومبر ۱۹۸۵ء
آج، مدیر اجمل کمال، کراچی، آج کی کتابیں، تمام شمارے، خصوصاً شمارہ ۳۲، گرما خزاں ۲۰۰۰ء
بازیافت، مدیر تحسین فراقی، لاہور، شعبہ اردو پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، شمارہ ۱ تا ۳
پاکستانی ادب، (تنقید) مرتبہ رشید امجد، ناشر فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج راولپنڈی، طبع اول ۱۹۸۳ء
تخلیقی ادب، ادارت پاشا رحمن، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ، کراچی، شمارہ ۱ تا ۵
دریافت، اسلام آباد، نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، شمارہ ۲
دستاویز، مدیر اشرف سلیم، راولپنڈی، ۵۲، گلستان کالونی، شمارہ ۱۰، اپریل جون جولائی ستمبر ۱۹۹۳ء، ۱ و دسمبر ۱۹۸۵ء
دنیا زاد، مدیر: آصف فرخی، کراچی، شہر زاد، شمارہ ۱ تا ۱۳
ذہنِ جدید، مدیر جمشید جہاں، دسمبر ۹۲ تا فروری ۱۹۹۳ ؛ مارچ۔ نومبر ۱۹۹۵ء
رسالہ، کتابی سلسلہ (مرتبین تحقیق جیلانی قمر مشتاق)، حیدر آباد، شمارہ ا، ۱۹۸۵
روایت، مدیر محمد سہیل عمر، لاہور، مکتبہ الروایت، شمارہ ۱، ۲، ۳، ۱۹۸۳ تا ۱۹۸۷ء،
روشنائی، (شمس الرحمن فاروقی نمبر)، ایڈیٹر، احمد زین الدین، کراچی، شمارہ ۱۳، جولائی ستمبر ۲۰۰۳ء
سوغات، ترتیب، محمود ایاز، بنگلور، شمارہ نمبر ۷ اور ۹،
سویرا، شمارہ ۷۔۸، شمارہ ۱۷۔۱۸، شمارہ ۳۳، ۱۹۶۳ء، شمارہ ۷۰، شمارہ ۷۷، مئی جون ۲۰۰۴ء، لاہور، نیا ادارہ
سیارہ، کراچی، جولائی ۱۹۵۳ء
سیپ، مدیر نسیم درانی، کراچی، سیپ پبلی کیشنز، شمارہ ۵۲، مارچ ۱۹۸۸ء،
شاعر، (ماہنامہ)، مدیر افتخار امام صدیقی، بمبئی، اپریل ۲۰۰۵ء
شب خون، مدیر شمس الرحمن فاروقی، الہ آباد، اپریل ۱۹۶۹ء، جنوری ۲۰۰۱ء، فروری ۲۰۰۲ء، شمارہ ۲۶۳، اکتوبر ۲۰۰۲ء، شمارہ ۲۸۶، نومبر ۲۰۰۳ء، شمارہ ۲۸۷، دسمبر ۲۰۰۳ء؛ شمارہ ۲۹۰، مارچ ۲۰۰۵ء
شعر و حکمت، مرتبین شہریار۔ مغنی تبسم، مکتبہ شعر و حکمت، حیدر آباد، انڈیا، کتاب نمبر ۲، دور سوم، مارچ ۲۰۰۱ء،
طلوعِ افکار، مدیر حسین انجم، کراچی، ایچ رضویہ سوسائٹی، مئی ۱۹۹۵ء
غالب، شمارہ ۱۔۲، کراچی، ادارہ یادگار غالب
قومی زبان، کراچی، ستمبر ۱۹۹۹ء؛ جنوری ۲۰۰۴ء
ماہِ نو، مدیر کشور ناہید، لاہور، مارچ ۱۹۷۸ء،
محراب، مرتب سہیل احمد خان، ۱۹۷۷ء، ۱۹۷۹ء، لاہور
مکالمہ، مدیر مبین مرزا، کراچی، اکادمی بازیافت، شمارہ ۲ تا ۴،
نصرت، ہفت روزہ، لاہور، اپریل ۱۹۶۹ء، مدیر حنیف رامے
نقوش، ادبی معرکہ نمبر ۱ اور ۲، لاہور
نیا دور، کراچی، شمارہ نمبر ۱۲، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۸۸۔۸۷، کراچی، پاکستان کلچرل سوسائٹی

ENGLISH BOOKS

_____*The Cambridge History of English and American Literature: An Encyclopedia in Eighteen Volumes.* 1907–21. http://www.bartleby.com/cambridge/

Dictionary of the History of Ideas, "ART FOR ART'S SAKE", Vol. 1, http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-18

Dictionary of the History of Ideas, "STRUCTURALISM", Vol. 4, pp 323-29, http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv4-42

Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp,* New York, Oxford University, 1953.

Adams, Robert M., *Stendhal Notes on a Novelist,* New York, the Noonday Press, 1859

Al-Attas, Syed Muhammad Naquib, *Islam and Secularism,* Lahore, Suhail Academy, 1998.

Aristotle, *Poetics,* Ed., Rev. T A. Moxon, M A, London, J M. Dent. & Sons, Ltd., 1940.

Armstrong, Karen, *Jerusalem. One City Three Faiths,* New York, Ballantine Books, 1997.

Arnold, Mathew, *Culture and Anarchy,* London, Cambridge University Press, 1960.

Arnold, Matthew, *Essays in Criticism,* London, Macmillan and co., Ltd., 1937.

Babbitt, Irving, *Rousseau and Romanticism,* Boston and New York, Houghton Mifflin, 1919.

Barnet, Lincoln, *The Universe and Dr. Einstein,* N.Y., Time Inc. Book Division, 1962.

Barrett, William, *Death of the soul,* Oxford University Press, 1987.

Barrett, William, *Irrational Man,* New York, Doubleday and Company, 1958.

Brereton, Geoffrey, A *Short History of French literature,* London, Penguin Books, 1966.

Cassedy, Steven, *Flight from Eden The Origins of Modern Literary Criticism and Theory,* Berkeley: University of California Press, 1990. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8h4nb55x

Cuddon, J A, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* Penguin Books, London, 1999

Daiches, David, *Critical Approaches to Literature* London, Longman, 1956.

Daiches, David, *The Novel and the Modern World*, Chicago, University of Chicago press, 1960.

Damian Grant, *Realism*, London & New York, Methuen & Co, Ltd.

Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

Edmund Wilson, *Axel's Castle*, N.Y., London, Charles Scribner's Sons, 1953.

Eliot, T. S., *Selected Prose*, ed., John Hayward, London, Penguin Books, 1963.

Eliot, T.S., *The Sacred Wood*, London: Methune, 1920. NEW YORK: BARTLEBY.COM, 2000. http://www.bartleby.com/200/sw4.html.

Eliot; T.S., *Selected Essays*, London, Faber and Faber Ltd., 1951.

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, London, Penguin Books.

Fehér, Ferenc, (editor), *The French Revolution and the Birth of Modernity*, Berkeley: University of California Press, 1990. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft2h4nb1h9/

Ford, Boris (ed.), *The Pelican Guide to English Literature (7 Vol.)*, Penguin Books, Harmonds Worth, 1961.

Gaarder, Jostein, *Sophie's World*, London, Phoenix, 1996.

Galbraith, J.K., *The Affluent Society*, Penguin, 1962.

Gill, H.S. (ed. & Trans.), *Structuralism and Literary Criticism*, New Delhi, Bahri Publications, 1989.

Guenon, Rene, *Crisis of the Modern World*, Lahore, Suhail Academy, 1981.

Guenon, Rene, *East and West*, Lahore, Suhail Academy, 2002.

Guenon, Rene, *Fundamental Symbols*, Lahore, Suhail Academy, 2001.

Guenon, Rene, *Introduction to the Study of the Hindu Doctrines*, Sophia perennis, Hillsdale, N Y, 2nd Impression, 2004.

Guenon, Rene, Reign *of Quantity and the Signs of the Times*, Lahore, Suhail Academy, 1999.

Guenon, Rene, *The Multiple States of Being*, Lahore, Suhail Academy, 1988.

Guenon, Rene, *The Reign of Quantity*, Lahore, Suhail Academy, 1999.

Ihab Hassan, "From Postmodernism To Postmodernity: The Local/Global Context", http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm

Ihab Hassan, "Postmodernism, Etc.:", Interview with Frank Cioffi, http://www.ihabhassan.com/cioffi_interview_ihab_hassan.htm

James, Henry, *The Art of the Novel, ed.*, Richard P. Blackmur, New York, Scribner's, 1934.

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a young man*, London, Penguin books, 1996.

Kaufmann, Walter, *Existentialism- from Dostoevsky to Sartre*, Meridian Books, N.Y., 1957

Lawrence, D. H., *Fantasia of the Unconscious*, Psycho-analysis and the

Unconscious, London, Penguin Books, 1974.

Lawrence, D.H., *Lady Chatterley's Lover*, Allah bad, Central Book Depot. 1944

Lawrence, D.H., *Selected Essays*, London, Penguin Books, 1974.

Lawrence, D.H., *Selected Literary Criticism*, ed., Anthony Beal, London, Mercury Books, 1961.

Lawrence, D.H., *Studies in Classic American Literature*, London, Penguin Books, 1971.

Leavis, F. R., *The Common Pursuit*, A Peregrine Book, 1962.

Lilian, R. furst, *Romanticism*, London & New York, Methuen & Co, Ltd.

Lings, Martin, *Symbols & Archetype*, Quinta Essentia, Cambridge, 1991.

Lings, Martin, *What is Sufism*, Lahore, Suhail Academy, 1983.

Maugham, Somerset, *W, Ten Novels and Their Authors*, London, A Mandarin, 1991.

Muir, Edwin, *The Structure of The Novel*, London, The Hogarth Press, 1928.

Nasr, Seyyed Hossein, *Ideals and Realties of Islam*, Lahore, Suhail Academy, 1993.

Nasr, Seyyed Hossein, *The Need for a Sacred Science*, State University of New York Press, Albany, 1993.

Nasr, Seyyed Hossein, "Islam, Muslim and Modern Technology" in *Islam & Science*, Winter 2005.

Nasr, Seyyed Hossein, *Encyclopedia of Islamic Philosophy*, 2 vol., Lahore, Suhail Academy, 2002

Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic Art and Spirituality*, Lahore, Suhail Academy, 1997

Nasr, Seyyed Hossein, *An Introduction Islamic Cosmological Doctrines*, Cambridge, The Beknap Press of Harvard University Press, 1964.

Nasr, Seyyed Hossein, *Islamic life and Thought*, Lahore, Suhail Academy, 1981.

Nasr, Seyyed Hossein, *A Young Muslim Guide to the Modern World*, Lahore, Suhail Academy, 1993.

Nasr, Seyyed Hossein, *Traditional Islam in the modern world*, Lahore, Suhail Academy, 1987.

Nasr, Seyyed Hossein, & K O Brien, (Ed.) *In Quest of the Sacred*, Lahore, Suhail Academy, 2001.

Nasr, Seyyed Hossein, *Islam and Plight of Modern Man*, Suhail Academy, 1988.

Nasr, Seyyed Hossein, *Knowledge and the Sacred*, Lahore, Suhail, Academy, 1981.

Nasr, Seyyed Hossein, *Man and Nature*, London, A Mandala Book, 1976.

North bourn, Lord, *Religion in the Modern World*, Lahore, Suhail Academy, 1981.

Osman Bakr, Tawhid and Science, Lahore Suhail Academy, 1981.

Plato, *Dialogues of Plato*, http://graduate.gradsch.uga.edu/archive/Plato/The_Republic.txt

Poe, Edgar Allan, "The Poetic Principle", 1850, in *The Complete Works*. http://bau2.uibk.ac.at/sg/poe/works/criticis/poetic.html Press, 1953.

Pritchett, Frances W., *Nets of Awareness: Urdu Poetry and Its Critics*, Berkeley: University of California Press, 1994. http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft10000326/

Richards, I.A., *Principles of Literary Criticism*. New York: Harcourt Brace, 1925.

Richards, I.A., *Principle of Practical Criticism*, New York: Harcourt Brace, 1929.

Roubiczek, Paul, *Existentialism for and against*, Cambridge University Press, 1966.

Russell, Bertrand, *ABC Of Relativity*, London Unwin Paperbacks, 1985.

Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, London, George Allen and unwin Ltd, 1948,

Sachiko Murata, *The Tao of Islam*, Lahore, Suhail Academy, 2001.

Said, Edward W., *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Sampson, George, *Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge, 1965.

Schuon, Frithjof, *Islam and the Perennial Philosophy*, Lahore, Suhail Academy, 1985.

Schuon, Frithjof, *Spiritual Perspectives and Human Facts*, Lahore, Suhail Academy, 2001.

Schuon, Frithjof, *Sufism Veil and Quintessence*, Lahore, Suhail Academy, 1985.

Schuon, Frithjof, *Understanding Islam*, Lahore, Suhail Academy, 1985.

Schuon, Frithjof: *Dimensions a/Islam*, Lahore, Suhail Academy, 1985.

Scott, Wilbur, *Five Approaches of Literary Criticism*, New York, Collier Books, 1962.

Scott-James, *The Making of Literature*, London, Secker & Warburg, 1953

Sharif, M. M. (Ed.), *A History of Muslim Philosophy*, Pakistan Philosophical Congress. http://www.muslimphilosophy.com/hmp/default.htm

Sherrard, Philip, *The Rape of Man and Nature*, UK, Golgonooza Press.

Smith, Huston, *Beyond The post Modern Mind*, Lahore, Suhail Academy, 2001.

Smith, Huston, *The Religion of Man*, Lahore, Suhail Academy, 1999.

Smith, Wolfgang, *The Quantum Enigma, Peru*, Sherwood Sugden & Co., 1995.

Steiner, George. *Tolstoy or Dostoievsky, an Essay in the Old Criticism*, New York, Alfred A. Knoff, 1959.

Thilly, Frank, *A History of Philosophy*, New York, Henry Holt & Company, 1914.

Trilling, Lionel (ed.), *Literary Criticism*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970.

Unamuno, Miguel de, *Tragic Sense of Life*, USA, Dover Publications, 1954.

Watson, George, *The Literary Critics*, London, Penguin Book, 1964.

Wellek, Rene. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, Volume 5. New Haven: Yale University Press, 1986.

White, William H. JR., *The Organization Man*, Anchor Books, 1957.

Whitehead, Alfred North, *Science and the Modern World*,

Witcombe, Christopher L.C.E., "The Roots of Modernism", http://witcombe.sbc.edu/modernism/roots.html

Wordsworth, William, "Preface to Lyrical Ballads", 1909-14, *Famous Prefaces*. The Harvard Classicshttp://www.bartleby.com/39/36.html

Zeenut Ziad, ed., the Magnificent Mughals, Oxford University Press.

Magazines & News papers

The Annual of Urdu Studies, (AUS), Vol. 1, 1981 to Vol. 19, 2004, Editor: Muhammad Umar Memon.
http://dsal.uchicago.edu/books/annualofurdustudies/
http://www.urdustudies.com/

_____*Social Scientist*, issues 269-71, Oct-Dec 1995., -- The Social Scientist -- Digital South Asia Library
http://dsal.uchicago.edu/books/socialscien...er.html?objectid=HN681.S597_269-71_075.gif

_____*Studies in Tradition*, spring 1992, winter 1992, Editor: Qaisar Alam, Karachi, Primordial Publishers.

Pakistan Times, Mar., 21, 1981.
Dawn, Dec., 12, 1985.
Dawn, Dec., 24, 1991.
Dawn, Jul., 29, 1994
Dawn, Jun., 3, 2001